المركز القومى للترجمة

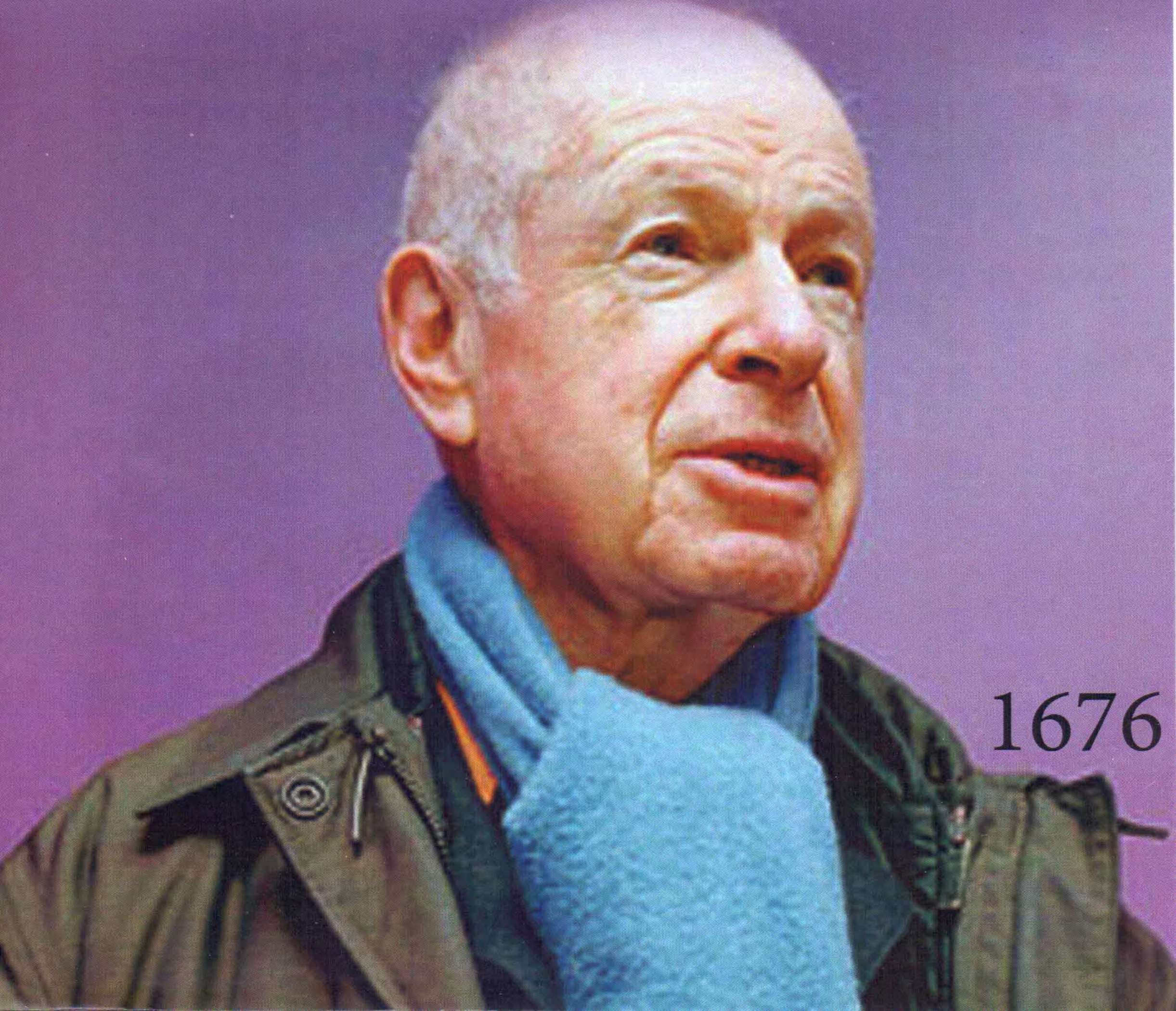
المشروع القومى للترجمة

بيتر بروك

نحو مسرح ضرورى

المساحة الفارغة - النقطة المتحولة - الباب المفتوح

ترجمة وتقديم
فاروق عبد القادر



1676

ما أطول الرحلات التى قطعها بروك وفريقه من الممثلين ذوى الجنسيات المختلفة والأطر الثقافية المتباينة، وهم يرتجلون ويقدمون عروضهم فى قلب إفريقيا وعلى أطراف أستراليا، وفى أماكن مختلفة من آسيا وأمريكا. عن هذه التجربة الفنية والثقافية والإنسانية الخصبة، تمت عروض تفوق فى أهميتها العروض السابقة: "أورجاست - عن كتاب الزرادشتيين القديم" الأفستا" - فى **1971**، و "الأيك" - عن قبيلة إفريقية تعانى الجفاف والمجاعة - فى **75 - 1976**، و"اجتماع الطير" - عن نص الشاعر الفارسى فريد الدين العطار - فى **1979**، ثم آخر أعماله - ربما أعظمها فى هذا السياق - "المهابهاراتا" عن الملحمة الهندية الشهيرة فى **1987**.

وفى هذا المجلد "كل بيتر بروك". إنه ليس مجرد "موسوعة صغيرة" فى فنون المسرح فقط، وليس ما فيه مجرد "معلومات" جافة عن هذه الفنون فقط، لكن خبرة إنسانية عميقة وشاملة بهذا الفن الساحر. نقدمه لكل من يتمنى أن يصبح للمسرح دور فى حياتنا، من أجل أن نصبح بشرا أفضل، ومواطنين أفضل كذلك.

تصميم الغلاف: عبد الحكيم صالح

نحو مسرح ضروری

(المساحة الفارغة - النقطة المتحولة - الباب المفتوح)

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1676
- نحو مسرح ضرورى: المساحة الفارغة- النقطة المتحولة- الباب المفتوح
- بيتر بروك
- فاروق عبد القادر
- 2011

هذه ترجمة:
The Empty Space
The Shifting Point
The Open door
By: Peter Brook

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤- ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax: 27354554

نحو مسرح ضرورى

المساحة الفارغة - النقطة المتحولة - الباب المفتوح

تأليف : بيتر بروك

ترجمة وتقديم : فاروق عبد القادر

2011

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

بـروك؛ بيتر.
نحو مسرح ضروري (المساحة الفارغة - النقطة المتحولة -
الباب المفتوح)/تأليف: بيتر بروك، ترجمة وتقديم: فاروق عبد القادر.
القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١١
٥٤٨ ص؛ ٢٤ سم
(أ) عبد القادر، فاروق (مترجم ومقدم)
(ب) العنـوان ٧٩٢

رقم الإيداع ٢٠٤٧٨/ ٢٠١٠
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 704 - 350 - 2
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

يشكر المركز القومي للترجمة بيتر بروك
لإهدائه حقوق الطبعة العربية لأعماله
إلى الأستاذ فاروق عبد القادر

تقديم المترجم

فى صحبة بيتر بروك، المعرفة والخبرة

قادنى الاهتمام بالمسرح المصرى إلى بيتر بروك، وقد نذكر هنا أن المسرح كان وجهًا من وجوه الثقافة الجادة منذ منتصف الخمسينيات إلى أوائل السبعينيات على وجه التقريب، تحالفت شروط موضوعية أتاحت ظهور مسرح مصرى جديد: تقوض قوائم المجتمع القديم بعد ١٩٥٢ والتهيؤ لقيام قواعد جديدة تعيد صياغة الواقع المصرى فى جوانبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية جميعًا، وظهور موجة جديدة عفية من كتاب المسرح، سرعان ما لحق بها عدد كبير من المسرحيين العائدين بعد دراستهم لفنونه المختلفة فى الشرق والغرب، وبدا أن المسرح يهم بأن يلعب دورًا فى ردم هوة راكمتها عشرات السنين بين الثقافة «الجادة» من ناحية، والجماهير الواسعة من الناحية الأخرى.

تلك حكاية طويلة وكثيرة التفاصيل، سبق أن كتبتُ بعضها (بوجه خاص: «ازدهار وسقوط المسرح المصرى»، القاهرة ١٩٧٩)، ويبقى بعضها الآخر ينتظر فسحة ملائمة. أقول بإيجاز:إننى كنت أعمل سكرتيرًا لتحرير مجلة «المسرح» فى السنوات الأخيرة من الستينيات (من أغسطس ١٩٦٧ حتى تفضلت الدكتورة سهير القلماوى بإغلاقها مع خمس مجلات أخرى فى نهاية ١٩٧٠)، وأتابع - قدر ما تتيسر سبل هذه المتابعة - النشاط المسرحى العربى والعالمى. فى تلك الأثناء قرأت عن عرض باهر قدمته فرقة «الرويال شكسبير كمبانى» فى لندن بعنوان «US» (المعنى المزدوج بطبيعة الحال: نحن - الولايات المتحدة) عن حرب فيتنام التى كانت آنذاك جرح العالم النازف، وكانت أخبار الإبادة الهمجية من جانب الأمريكيين، والمقاومة الأسطورية من جانب الفيتناميين

خبز العالم وملحه، وشملت أرض الكرة كلها مظاهرات واحتجاجات وصرخات صادرة عن كتاب ومفكرين وفنانين وأناس ينتمون لكل الشعوب. وكانت «يو إس» واحدة من هذه الاستجابات، ومن ثم، سعيتُ للحصول على نسخة من هذا العرض (قدم فى ١٩٦٦، لكن النص لم يطبع إلا فى ١٩٦٩)، وبهرت بالتجربة كلها، فبادرت إلى ترجمته ونشره (روايات الهلال، فبراير ١٩٧١).

فماذا كان فى «يو إس» ؟

أهم ملامح التجربة أنها لا تتنازل عن الفن المسرحى من أجل توصيل مضمون معين. بيتر بروك فنان مسرح، وحين يعبر عن فكره فمن خلال المسرح، لا أية وسائط أخرى يمكنها أن تنقل الأفكار، وهو يقول بوضوح إنه رفض أن يكون مسرحه «فيلمًا تسجيليًا مما يعرضه التليفزيون، أو قاعة محاضرات أو مجرد ناقلة أفكار...»، والتعبير المسرحى فيها تجربة فريدة تقوم على جمع المختلط معًا، ووضع المختلف جنبًا إلى جنب حتى تحدث تلك «اللحظة» التى ينتظرها بروك، والتى يعتقد أنه اقتنصها فى لحظة الصمت التى تعقب نهاية العرض. هذه اللحظة عنده هى ذروة الدراما، هى لحظة التطهر، لحظة يبلغ هذا النسق من المواجهة أعلاه، وتنبثق الشرارة الملتهبة عن القطبين المتقابلين بعد أن طال احتكاكهما.

ثم إن تجربة إعداد العمل جديرة بالاهتمام والدراسة. سؤال واحد طرحه بروك على أعضاء فريقه فى البداية: «إذا قلت إنك مهتم بما يجرى فى فيتنام... كيف يؤثر هذا على الطريقة التى تقضى بها يومك؟»، وللإجابة عنه تتابعت مراحل العمل على النحو الذى تسجله الروايتان المنشورتان مع نص العرض لاثنين من أعضاء الفريق. وواضح أن التجربة مستفيدة بروافد كثيرة من تجارب المسرح العالمى، مستفيدة من تجارب جوان ليتلوود فى التأليف الجماعى، وتجارب «المسرح الحى» و«مسرح الواقعة»، وتجارب «جيرزى جروتوفسكى» ومعمله المسرحى، و«بيتر فايس» ومسرحه التسجيلى.لكن بروك كان يأخذ من هذا كله ما يحقق تصوره لمسرح «المواجهة».

المواجهة كما تجسدها مختلف صور الاختلاف والتناظر، فى مشاهد المؤتمر الصحفى، والحوار الطويل بين «جليندا» و«مارك» فى الفصل الثانى تقطعه نماذج أخرى من المواقف تجاه الحرب، والأغنيات التى تقاطع الحوار فتناقض الكلمات حينًا وتوازيها حينًا آخر، وتعلق عليها فى حين ثالث. هذه المواجهة تتحقق كذلك فى النسق الذى ينتظم الوحدات الدرامية كلها ويتصاعد بها حتى «ينظر الجمهور وفيتنام كل فى وجه الآخر...».

ورغم أن كل ما وصلنا هو «نص العرض» - بمعنى أنه لا يكتسب حياته إلا على المسرح - فإنه كان نموذجًا لما يمكن أن يؤديه المسرح حين يتصدى لقضية ساخنة، دون أن يتخلى عن لغته الخاصة، ودون أن يقف عند حد الإقناع الفكرى الهادئ.

كانت «يو إس» بداية تعرفى إلى بروك وجهده فى المسرح، ومن ثم رحت أتابع أعماله.

* * *

وفى أوائل السبعينيات وقعت على كتابه النثرى الأول «المساحة الفارغة» (نشرت طبعته الأولى فى ١٩٦٩)، فعكفت على ترجمته دون أن أعرف له ناشراً، وتلكأ نشر الترجمة عدة سنوات حتى نشرها سعد الله ونوس فى المجلة التى كان يرأس تحريرها «الحياة المسرحية» فى دمشق (العدد «١٤» خريف ١٩٨٠، «١٥، ١٦» شتاء، ربيع ١٩٨١)، ثم أعيد نشرها أكثر من مرة.

هذا الكتاب الصغير - لا يبلغ المائتى صفحة فى أصله الإنجليزى - لا يقل فى أهميته وتأثيره على مسرح القرن العشرين، عن «حياة ستانسلافسكى فى الفن» أو «أورجانون» برتولد بريخت.إن بروك - مثلهما - رجل مسرح، ينطلق من بديهية بسيطة هى أن المسرح يجب أن يبقى مسرحًا، بمعنى أنه يجب أن يقدم مسرحية، لا محاضرة ولا قصة ولا حشداً من الأفكار ولامنشوراً دعائيا. وحين اعتمد هذه الحقيقة لم يعد

يحمل تقديسًا زائفًا لنص بعينه أو تراث بعينه أو تكنيك بعينه، وراح يطرح الأسئلة الأساسية : هل المسرح مفارقة تاريخية؟ هل هو أثر بال متخلف يجب أن يحال إلى الاستيداع مثل نصب تذكارى قديم أو زى طريف عتيق؟ لماذا نصفق ونستحسن، لأى شيء ؟ هل لخشبة المسرح مكان حقيقى فى حياتنا؟ أية وظيفة يمكن أن تؤديها؟ ماذا يمكن أن تقدم؟ وماذا يمكنها أن تستكشف؟ ما خصائصها وسماتها العامة؟

ولا يتوقع أحد أن يقدم بروك إجابات نهائية وحاسمة لهذه الأسئلة وغيرها - لا يعرف الفن مثل هذه الإجابات - لكنه يقدم إجابته هو، وإجابته محددة بشروط وجوده، أو - كما يقول هو - بالحقائق المثبتة فى جواز سفره: تاريخ ميلاده ومكانه، ومهنته، وسماته الفيزيقية... إلخ. وهى كذلك لا تنفصل عن تاريخ كتابتها : «هذه صورة المؤلف لحظة الكتابة والبحث داخل مسرح متحلل ومتطور، وكلما مضيتُ فى العمل أصبحت هذه النتائج أقل شمولاً. إن من المستحيل أن تحدد وظيفة كتاب، لكننى آمل أن يكون هذا الكتاب، ربما، ذا فائدة فى مكان ما لشخص ما يصارع مشاكله من حيث علاقتها بمكان آخر وزمان آخر. ولكن إذا شاء أحد أن يستخدمه كما تستخدم كتب الملخصات فإننى يجب أن أحذره، فليس ثمة صياغات نهائية، وليس ثمة مناهج. إنى أستطيع أن أصف تكنيكًا أو تدريبًا، لكن إذا حاول أحد أن يستنسخ هذا الوصف فلا شك أن النتيجة لن ترضيه، وإننى أستطيع أن أعلم أى شخص كل ما عرفته من قواعد المسرح وتكنيكه فى ساعات قلائل. أما الباقى فهو الممارسة، وهذا ما لا يمكن أن يقوم به فرد وحيد...».

هو، إذن، كتاب يثير من أسئلة أكثر مما يقدم من إجابات. يشرح مبررات الرفض أكثر مما يفسر أسباب القبول، ويمزق أستار الوهم والخداع وسوء النية والقصور والعجز عن الاكتمال التى تلف المسرح فى أشكاله الأربعة التى ناقشها: المميت والمقدس والخشن والمباشر. ومجال بحثه يدور حول ثوابت ثلاثة : الممثل والمخرج والجمهور. لقد نشرت كتابات كثيرة حول الممثل وفن التمثيل، وبدرجة أقل حول المخرج ووظيفة الإخراج، أما دور الجمهور فى التجربة المسرحية فلعل فنانًا مسرحيا لم يتناوله بمثل هذا الاهتمام والنفاذ. إن بروك يضع الجمهور فى قلب التجربة، ويلقى عليه عبئها:«هنا

ترجع المشكلة مرة أخرى إلى المتفرج: هل يود أى تغيير فى شروطه؟ هل يود أن يتغير شيء فى نفسه، فى حياته، فى مجتمعه؟ إذا لم يكن يريد فهو ليس بحاجة للمسرح من حيث هو امتحان قاسٍ، منظار مقرب، أضواء كاشفة، مكان للمواجهة. من الناحية الأخرى قد يود أن يكون المسرح هذا كله معًا، فى هذه الحالة لن يصبح بحاجة للمسرح فقط، لكنه بحاجة لكل شيء يستخرجه منه، إنه بحاجة ملحة إلى الأثر الذى يخدش، وإلى أن يبقى هذا الأثر ولا يزول...».

ليس «المساحة الفارغة» كتابًا عن التأليف أو الإخراج أو التمثيل. إنه يتناول هذا كله ويتجاوزه نحو التجربة المسرحية فى شمولها وتعدد جوانبها، وبروك فنان مسرحى قبل أى شيء آخر، وهو حين يود أن يقول شيئًا فلابد أن يقوله باللغة التى يعرفها، والتى تتوتر نحوها كل جهوده. والكتاب وجهة نظر متكاملة حول التجربة المسرحية، تضم آراءً دقيقة ونفاذة، ومن قلب التجربة، فى أهم شخصيات المسرح واتجاهاته، وفى متابعة التجربة خطوة بعد الأخرى: من شكسبير إلى بول سكوفيلد، ومن بريخت إلى جان جينيه، ومن تشيكوف إلى بيكيت، ومن ميرس كننجهام إلى جروتوفسكى، ومن آرتو إلى جون جيلجوود، ومن البروفة الأولى لليلة الافتتاح، ومن تصميم المناظر إلى تكنيك الأداء، ومن مسرح الواقعة إلى مسرح القسوة ... يمضى بيتر بروك، يضع بين يدى قارئه خبرة حياته بهذا الفن الساحر، وهو يعى – تمام الوعى – أنه ليس سوى تجربة جمدها على الورق ، وأنه يتحول – لحظة كتابته – ليصبح قاصرًا عن متابعة الأحداث، ذلك أن المسرح بحاجة لثورته، وحقيقته الوحيدة متحركة دائمًا ومتجددة دائمًا.

* * *

وبعد حوالى العشرين عامًا على صدور «المساحة الفارغة»، أصدر بروك كتابه الشامل «النقطة المتحولة – أربعون عامًا فى استكشاف المسرح»، صدرت طبعته الأولى فى ١٩٨٧، وقمت بترجمته، ونشرت الترجمة فى سلسلة «عالم المعرفة» الكويتية (العدد ١٥٤ – أكتوبر ١٩٩١)، والأربعون عامًا التى يعنيها يرجع بها إلى بداية إخراجه

للشكسبيريات فى النصف الثانى من الأربعينيات (بروك من مواليد ١٩٢٥). حتى أول السبعينيات كان بروك قد أنجز عدداً من العروض المهمة، أثار بعضها الجدل والاهتمام، وأصبح بعضها أيضًا علامات فارقة فى مسرح الغرب المعاصر: «خاب سعى العشاق، ١٩٤٦»، و«روميو وجولييت، ١٩٤٧»، و«دقة بدقة، ١٩٥١» (لعب الدور الأول فيها جون جيلجوود»)، وإلى جانب الشكسبيريات أخرج أعمالاً لأهم كتاب المسرح العالمى : جان أنوى، وكريستوفر فراى، وبرنارد شو، وجون أردن، وسواهم، وأقام موسمًا مع بول سكوفيلد قدما فيه «هاملت»، و«القوة والمجد» عن جراهام جرين، و«جمع شمل العائلة» لإليوت، ومنذ أخرج «قطة على سطح صفيح ساخن» لتنيسى وليامز فى باريس ١٩٥٦، (كانت «قطته» هى جين مورو) وهو يقسم وقته بين لندن وباريس، ويقيم مواسم خاصة فى الولايات المتحدة. وفى سنوات الستينيات بلغ بروك أوج تأثيره وشهرته حين أصبح مسئولاً عن فرقة «الرويال شكسبير كمبانى» ومسرحها «الأولد فيك» فى قلب لندن. وأخرج لها عدداً من الأعمال المهمة والمثيرة، من بينها «الملك لير» (مع بول سكوفيلد) فى ١٩٦٢، و«مارا /صاد» لبيتر فايس ١٩٦٤، و«يو إس» فى ١٩٦٦، و«أوديب» – عن نص سينيكا، مع جون جيلجوود – فى ١٩٦٨، و«حلم منتصف ليلة صيف، ١٩٧٠».

وفى ذات السنة، ١٩٧٠، أسس بروك «المركز الدولى لأبحاث المسرح» – وهو يتحدث عنه حديثًا مطولا فى «النقطة المتحولة» – بهدف أن يختبر الشروط الأساسية التى يمكن أن يقوم فيها مسرح يعتمد على ما هو جوهرى فقط : أقمنا أولاً «مركزًا للأبحاث» أضفنا إليه فيما بعد «مركزًا للإبداع»، وأصبح هذان الاسمان يدلان على سلسلة متداخلة الحلقات من الأنشطة، شعرنا بأن البحث فى المسرح بحاجة دائمة لأن يتم اختباره عن طريق الأداء، وأن الأداء بحاجة إلى تنشيط دائم عن طريق البحث حول الزمن والشروط الضرورية له ... (...) كان المركز نقطة تلتقى عندها ثقافات مختلفة، وكان على ارتحال دائم، يأخذ جماعته المختلطة تلك فى رحلات طويلة للتفاعل مع جماعات لم يحدث أن عرفت فرقًا مسرحية من قبل...

وما أطول الرحلات التى قطعها بروك وفريقه من الممثلين ذوى الجنسيات المختلفة والأطر الثقافية المتباينة، وهم يرتجلون ويقدمون عروضهم فى قلب إفريقيا وعلى أطراف أستراليا، وفى أماكن مختلفة من آسيا وأمريكا. عن هذه التجربة الفنية والثقافية والإنسانية الخصبة، تمت عروض تفوق فى أهميتها العروض السابقة: «أورجاست – عن كتاب الزرادشتيين القديم «الأفستا»، فى ١٩٧١، و«الأيك» – عن قبيلة إفريقية تعانى الجفاف والمجاعة، فى ١٩٧٥ – ١٩٧٦، و«اجتماع الطير» – عن نص الشاعر الفارسى فريد الدين العطار، فى ١٩٧٩، ثم آخر أعماله، ربما أعظمها فى هذا السياق – «المهابهاراتا»، عن الملحمة الهندية الشهيرة، فى ١٩٨٧ .

ومثالاً لما يمكن أن يؤدى إليه هذا البحث – وهو يعرض له بالتفصيل فى هذا الكتاب – يكتب بروك عن «اجتماع الطير»: كان هذا العمل فى تطور دائم، لعبنا عدداً من صياغاته فى إفريقيا، وعدداً آخر فى باريس، وكثيراً عبر أمريكا... وفى النهاية كنا نغير أطقم الممثلين على نحو دورى كل ليلة، حتى يكتسب كل عضو فى الجماعة فهماً جديداً لكل دور ... وفى الأسبوع الأخير أصبح لدينا سبعة أزواج من الممثلين، مسئولون عن سبع صياغات للعمل . الليلة الأخيرة كانت تضم ثلاثة عروض : يبدأ الأول فى الثامنة من المساء، والثانى فى منتصف الليل، والثالث فى الفجر، أول العروض كان ارتجاليًا، وثانيها كان هادئًا ملتزمًا بالنص، وثالثها كان ذا طابع احتفالى...

يلفت النظر فى اختيارات بروك هذه أنه ليس محاصراً داخل أطر ثقافته الإغريقية – الأوروبية أو مقتصراً عليها، بل هو قادر على أن يبحث فى تقديم «أوديب» كما يبحث فى تقديم «الملك لير»، ويلتفت – فى الوقت ذاته – نحو كتاب الزرادشتيين القدامى وصوفية فريد الدين العطار والملحمة الهندية الكبيرة «المهابهاراتا». وهو حين يقترب من تلك الإبداعات الكبرى الصادرة عن ثقافات أخرى، لا يقترب منها بأفكار مسبقة أو قوالب جاهزة يقسر مادتها على أن تتلاءم معها، لكنه يقترب منها باحترام ومحبة، ورغبة صادقة فى فهم منطقها الداخلى، والوظيفة – أو الوظائف – التى كانت تؤديها فى الثقافة التى صدرت عنها. حين قرر بروك تقديم «المهابهاراتا» كانت الخطوة

التالية هى أن يذهب - وفرقته - إلى الهند. وبما رأى وعرف هناك تحدد اتجاهه نحو العمل : ولقد مس قلوبنا هذا الحب الذى يكنه الهنود «للمهابهارتا»، وملأنا بالاحترام والخشية معًا نحو المهمة التى أخذناها على عواتقنا... وما قاد خطانا فى الهند - أكثر من سواه - إنما كان التراث الشعبى ، فهنا تعرفنا على كل التقنيات المشتركة فى كل فنون الشعوب على السواء، والتى ظللنا نستكشفها عن طريق الارتجال سنوات متصلة ... (...) رجعنا من الهند وقد عرفنا أن عملنا هو أن نوحى، لا أن نقلد... .

ومن هنا، فإن النتائج التى يمكن أن يتوصل إليها مثل هذا اللون من العمل - لو صح وصفها بأنها «نتائج» - ليست ذات أهمية مسرحية وفنية وثقافية فقط، بل إنسانية على وجه العموم.

إضافة إلى عروض المسرح التى قدمها أو شارك فى إعدادها، فإنه يحدثنا عن تجربته فى إخراج «الأوبرا» (أو «فن الضجيج» كما يسميه)، وتجربته فى الإخراج للسينما، بعض هذه الأفلام سبق أن أخرجها للمسرح «الملك لير - مارا/ صاد - يو إس »، وبعضها الآخر كان عملاً سينمائيا خالصًا («موديراتو كونتابل» عن رواية مارجريت دورا، و«آلهة الذباب» عن رواية وليم جولدنج، و«اجتماعات مع رجال مرموقين» عن كتاب جورج جوردييانف، وسواها). وفى حديثه عن هذين اللونين من أفلامه ثروة هائلة من الخبرة بهذا الفن، من ناحية، ونقاط الاتفاق والاختلاف بينه وبين فن المسرح، من الناحية الأخرى.

* * *

كتابه الأخير - فيما أعرف حتى الآن - صدرت طبعته الأولى فى ١٩٩٥، بعنوان «الباب المفتوح». وترجمته تنشر فى هذا المجلد للمرة الأولى. والطابع الغالب على هذا الكتاب الجديد هو الانشغال بفنيات العمل المسرحى. بعبارة ثانية: إننا نرى بروك وهو يعمل، وهو يسمح لنا - على عكس ما يفعل مع من يطلب حضور «بروفات» أعمال - بأن نشهد العمليات الصغيرة المتتالية فى إعداد العمل، ويناقش مختلف الجوانب التكنيكية فيه. يفعل هذا بخبرة العمر كله، ثم هو لا يجنح إلى «التنظير» وإطلاق

الأحكام العامة والمطلقة، والتى لا يأتيها الباطل مطلقًا، لكنه يضرب الأمثلة دائمًا من خبرته الشخصية، ومن الأعمال التى قدمها (وما أمتع حديثه عن إعداده لأوبرا «كارمن، ١٩٨٦» فى الفصل الأول، وعن «العاصفة، ١٩٩٠» فى الفصل الأخير).

ولا شك فى أن الرحلات الطويلة التى قطعها بروك فى شتى أنحاء العالم، مع فرقته، يقدمون أحد عروضهم، أو يجربون ويرتجلون ويتعرفون، قد أضافت إلى معرفته الدقيقة والنفاذة بالمسرح الأوروبى، انفتاحًا على ثقافات أخرى، ومعرفة بأساليب فنية مختلفة، وأكسبه هذا كله خبرة بالإنسان فى شروط ثقافية متباينة. ووجه الامتياز فى موقفه هذا أنه يرى فى التقاء هذه الثقافات توجهًا نحو لغة إنسانية شاملة : «إن عالم اليوم يقدم لنا إمكانيات جديدة، هذه المفردات الإنسانية الهائلة يمكن أن ترفدها اليوم عناصر لم تجتمع قط فى الماضى. كل عرق، وكل ثقافة، يمكن أن تقدم كلمتها الخاصة فى جملة توحد النوع الإنسانى...»

لأنه اقترب من هذه الثقافة بتواضع واحترام ورغبة فى الفهم، فقد استطاع أن يتبين منطقها الداخلى، وأن يتعرف إلى الأدوار التى كانت - أو مازالت - تؤديها لجمهورها، وأن ينبه إلى المخاطر الكامنة فى التوجه نحو الأشكال التراثية بوجه عام : «.. إن الماضى لا يجوز ألا يتم تجاهله بغطرسة وتكبر، لكننا أيضًا يجب ألا نكون مخادعين، فإذا نحن سرقنا طقوسه ورموزه وحاولنا استغلالها لمآربنا الخاصة، يجب ألا ندهش إذا ما فقدت كل فضائلها وأصبحت لا تعدو ديكورات لامعة وفارغة...»، أما فى البلاد خارج نطاق الحضارة الأوروبية فإن المسألة تأخذ وجهًا آخر. يكتب بروك: «فى الهند وفى إفريقيا وفى الشرق الأوسط وفى اليابان، فإن الفنانين العاملين بالمسرح يطرحون السؤال نفسه: ما هو الشكل عندنا الآن؟ أين يجب البحث عنه؟ إن الموقف مختلط، فالسؤال مختلط والإجابات مختلطة كذلك، وهى أميل لأن تقع فى إحدى فئتين: من ناحية، هناك الاقتناع بأن محطات توليد الكهرباء الثقافية الكبرى فى الغرب، فى لندن وباريس ونيويورك، قد وجدت الحل لهذه المسألة، وكل ما هو مطلوب هو استخدام هذا الشكل، بالطريقة نفسها التى اكتسبت بها البلدان النامية العمليات الصناعية والتكنولوجية». الاتجاه الثانى هو العكس، فالفنانون فى بلاد «العالم الثالث» يشعرون،

غالبًا، بأنهم قد أفقدوا جذورهم، ووقعوا فى قبضة موجة عاتية قادمة من الغرب، بكل ما تحمله من صور القرن العشرين، ومن ثم فهم يشعرون بالحاجة إلى رفض تقليد النماذج الأجنبية، ويؤدى بهم هذا إلى عودة متمردة للجذور الثقافية والتراث القديم... (...) ولن يؤدى أى من المنهجين إلى نتائج طيبة...»

ألا يعكس هذا القول، على نحو من الأنحاء، مسيرة المسرح العربى منذ منتصف القرن التاسع عشر، وحتى نهاية القرن العشرين؟

لهذا كله يتردد وصف بيتر بروك فى المراجع المتاحة عن المسرح الحديث بأنه أهم فنانى المسرح فى الغرب المعاصر، هكذا وصفه إريك بنتلى ومارتن إيسلن وكينيث تينان وتشارلس موروفيتز وسواهم. أكتفى هنا بمثال واحد: جيمس - روس - إيفانز، مسرحى إنجليزى، صاحب مرجع مهم عن المسرح التجريبى المعاصر («المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى بيتر بروك - انظر ترجمة له لكاتب هذه السطور، القاهرة، ٢٠٠٠) يقول عنه: «إذا كانت مطالع القرن العشرين قد شهدت كونستانتين ستانسلافسكى شخصية أبوية عظيمة، لا للمسرح الروسى فقط، بل لمسرح العالم كله، فثمة شكوك قليلة فى أن يهيمن بيتر بروك على نهايات القرن حين يبلغ الخامسة والسبعين. وبروك واحد من هؤلاء الذين يؤمنون بضرورة التغير العميق، لكنه لم يعد يعتقد أن بوسع المسرح التقليدى أن يحدث هذا التغيير. يكتب بروك: «ما دمنا نعيش فى مجتمع بلغ حالة من المرض الشامل، وقد استبعدت - عمليا - إمكانية التأكيد من خلال المسرح التقليدى، إذن فقد أصبح من الجوهرى ضرورة إعادة اكتشاف جذور المسرح والتجربة الإنسانية معًا» . (اقرأ الرأى كاملاً فى «المسرح التجريبى ... ص٢٦٧ وما بعدها).

وفى هذا المجلد «كل بيتر بروك».

إنه ليس مجرد «موسوعة صغيرة» فى فنون المسرح فقط، وليس ما فيه مجرد «معلومات» جافة عن هذه الفنون فقط، لكن خبرة إنسانية عميقة وشاملة بهذا الفن الساحر.

أقدمه لكل من يتمنى أن يصبح للمسرح دور فى حياتنا، من أجل أن نصبح بشراً أفضل، ومواطنين أفضل كذلك، وأخيراً، أود أن أشير إلى أن بروك سيد من سادة النثر بالإنجليزية، ومن حيث هو مسرحى بالتعريف، فهو يعرف - أكثر من سواه - معنى الاقتصاد والتركيز، وأن لكل كلمة «وظيفة» تؤديها فى السياق الكلى للعمل، ومن ثم فإن عدداً قليلاً من الصفحات يحوى حشداً من الأفكار والتصورات والمعانى، صادراً عن المعرفة والخبرة معاً. أتمنى أن أكون قد قدمت له ترجمة فاهمة ومفهومة(*).

فاروق عبد القادر

القاهرة - يناير ٢٠٠٢

(*) لمن يشاء مزيداً من المعرفة بپيتر بروك وأعماله :

Peter Brook, A Theatriceal Casedook, Compiled by David Williams, Revised & Updated. Methuen, 1992.

المساحة الفارغة

المسرح المميت

أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية. فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة فى حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضرورى كى يتحقق فعل من أفعال المسرح، غير أننا حين نتحدث عن المسرح فليس هذا بالضبط ما نعنيه، إن الستائر الحمراء وبقع الضوء والشعر المرسل والضحك والإظلام تختلط معًا ويأخذ بعضها بخناق البعض فى صورة مهوشة تعبر عنها كلمة واحدة تستخدم لجميع الأغراض، ونحن حين نتحدث عن السينما التى تهدد بقتل المسرح فإننا - فى هذه العبارة - نعنى المسرح كما كان حين ولادة السينما؛ مسرح شباك التذاكر والصالة والمقاعد المثبتة وأضواء قاعدة الخشبة وتغيير المشاهد والاستراحات والموسيقى، كأن المسرح - من حيث تعريفه نفسه - هو هذه الأشياء كلها لا يكاد يزيد عليها شيئًا .

سأحاول أن أقسم هذه الكلمة أربعة أقسام، وأميز بين أربعة معان لها:هكذا سأتحدث عن مسرح مميت ومسرح مقدس ومسرح خشن ومسرح مباشر. أحيانًا توجد هذه الألوان الأربعة من المسرح جنبًا إلى جنب، فى «الوست إند» فى لندن أو خارج ميدان «التنس» فى نيويورك، وأحيانًا تفصل بين الواحد والآخر مئات الأميال، فيكون المسرح المقدس فى وارسو والمسرح الخشن فى براغ، وأحيانًا يكون استخدام الكلمة استعاريًا: فيمتزج لونان معًا فى أمسية واحدة أو فصل واحد، بل وأحيانًا ما تمتزج الألوان الأربعة فى اللحظة نفسها: المميت والمقدس والخشن والمباشر.

وللوهلة الأولى: يبدو المسرح المميت أمرًا مفروغًا منه بغير مناقشة، لأنه يعنى المسرح الردىء، ومادام هذا ما نراه غالبًا، ومادام يرتبط أوثق ارتباط بالمسرح التجارى الذى يلقى كثيرًا من الهجوم والزراية، فلا حاجة لإضاعة الوقت فى مزيد من

نقده، لكنه ما إن نعرف كيف أن هذا المسرح خداع ومراوغ، ويمكن أن يطالعنا فى أى مكان، حتى ندرك حجم المشكلة.

وشرط المسرح المميت واضح وضوحًا كافيًا على الأقل. ومشاهدو المسرح يتضاءلون فى كل أنحاء العالم، ثمة حركات جديدة أحيانًا، وبعض الكتاب المجيدين أحيانًا،، وما إلى ذلك، غير أن المسرح - على وجه العموم - لم يفشل فقط فى أن يهذبنا أو يعلمنا، لكنه كاد يفشل كذلك فى أن يسلينا.

وقد وصف المسرح دائمًا بأنه عاهر، بمعنى أنه فن غير خالص، لكن هذا الوصف يصدق اليوم بمعنى آخر: أن العواهر يتقاضين المال أولاً، ثم لا يقطعن بنا فى اللذة شوطًا بعيداً. والأزمات فى مسارح برودواى وباريس والوست إند هى هى ، ولسنا بحاجة إلى متعهدى الحفلات كى يؤكدوا لنا أن المسرح قد أصبح عملاً مميتًا، وأن الجمهور بدأ يشم رائحة الجيفة، وفى الحقيقة فإن الجمهور لو لم يطلب سوى التسلية الحقة فمن العسير أن يجدها، ويجب أن نعرف جميعًا من أين تبدأ. إن مسرحا حقيقيًا للفرح غير موجود، وليست الكوميديات التافهة والعروض الموسيقية الرديئة هى فقط التى تفشل فى أن تعطينا مقابل ما دفعنا، بل إن المسرح المميت يجد طريقه المميت أيضًا إلى الأوبرات الكبيرة والتراجيديات وأعمال موليير وبريخت. وبطبيعة الحال فليست هناك أعمال أخرى يستطيع المسرح المميت أن يبقى فيها مخادعًا وآمنًا ومطمئنًا مثل أعمال وليم شكسبير فالمسرح المميت يؤدى بيسر إلى أعمال شكسبير، فنرى أعماله يؤديها ممثلون مجيدون بطريقة تبدو لنا الطريقة الصحيحة، فهم يؤدون على نحو حى ملون، وسط الموسيقى، وكل يلبس ثياب الدور من الرأس إلى القدم، كما يجب أن يكون أفضل المسارح الكلاسيكية، لكننا - فى الخفاء - نجدها مثقلة بملل لا يطاق، وفى أعماقنا إما أن نلوم شكسبير أو نلوم فن المسرح أو نلوم أنفسنا، ومما يزيد الأمور سوءًا أن هناك دائمًا المشاهد المميت، هذا المشاهد لديه أسبابه الخاصة كى يستمتع بفقدان القوة أو حتى التسلية، مثله فى ذلك مثل الطالب الذى يخرج من درس الأداء الروتينى للكلاسيكيات وهو يبتسم لنفسه، لأن شيئًا لم يستطع الحيلولة بينه وبين أن يكوّن لنفسه نظرياته الصغيرة وهو يردد سطور المسرحية من طرف اللسان، أما فى أعماقه

فهو يود أن يكون المسرح أعظم من الحياة، ويخلط الإشباع الثقافى بالخبرة الحقيقية التى يتشوف إليها، ومن سوء الحظ أن مثله يضع ثقل سلطته وراء كل ما هو غبى وسخيف، وهكذا يواصل المسرح المميت شق طريقه.

وكل من يلاحظ الأعمال التى تحقق «نجاحًا» منقطع النظير فى كل موسم سيرى ظاهرة مثيرة لدهشة بالغة، فنحن نتوقع أن تكون هذه الأعمال أكثر حيوية وسرعة وبريقًا من تلك التى لم تحقق النجاح، لكن الأمر ليس دائمًا كذلك، ففى كل موسم تقريبًا – وحتى فى أكثر المدن عشقًا للمسرح – لابد أن نجد عملاً واحداً على الأقل يحقق النجاح لأنه عمل سخيف، لا لأنه ليس كذلك، إن الثقافة عادة ماترتبط بحس معين بأداء الواجب، بالأزياء التاريخية، بالخطب الطويلة، بالإحساس بالملل، وهكذا تصبح الجرعة المناسبة من الإملال ضمانة مطمئنة للحدث المسرحى الناجح، وبطبيعة الحال فإن جرعة الملل هذه خفية وخبيئة بحيث لا يمكن التوصل إلى صياغة معادلة تحددها، إنْ زادت الجرعة دفعت المتفرجين إلى ترك مقاعدهم، وإن قَلّت أحسوا بأن موضوع العمل قوى بشكل لا يليق، وعلى أى حال فإن كتاب المسرح، محدودى الموهبة يستطيعون الوصول إلى الجرعة المطلوبة دون خطأ، وهم يرفدون المسرح المميت بأعمال سخيفة ناجحة تلقى المديح الشامل، والمتفرجون يتشوقون لأن يجدوا فى المسرح شيئًا يقولون عنه «أفضل» من الحياة، وهم بالتالى مهيأون لأن يخلطوا الثقافة، أو بهرج الثقافة، بشىء لا يعرفونه لكنهم يحسون إحساسًا غامضًا بأنه موجود، وهم حين يرفعون عملا رديئًا إلى ذروة النجاح لايفعلون شيئًا سوى أنهم يخدعون أنفسهم على نحو يثير الأسى.

ويجب أن نشير – ونحن نتحدث عن المسرح المميت – إلى أن الفيصل بين الحياة والموت – هذا الفيصل المحدد على نحو حاسم بالنسبة للإنسان – إنما هو غائم وملتبس فى مجالات أخرى. والطبيب يستطيع – بنظرة واحدة – أن يحدد الفرق بين الامتلاء بالحياة وتلك الكومة الفارغة من العظام بعد أن هجرتها الحياة. أما نحن فلسنا على هذا القدر من الخبرة لتحديد متى تنتقل الفكرة أو الاتجاه أو الشكل الفنى من الحياة إلى الموت. صعب هذا التحديد لكن الطفل يستطيع أن يتشممه ولأضرب مثالاً:

فى فرنسا ثمة اتجاهان مميتان فى تقديم التراجيديات الكلاسيكية: الأول تقليدى يقوم على استخدام طبقة صوتية معينة، وهيئة خاصة، ومظهر نبيل، وإلقاء موسيقى ذى نبرات عالية، والثانى ليس سوى طبعة من الأول لكنه يقف عند منتصف الطريق، فالتعبيرات الفخمة والقيم الملوكية تبتعد بسرعة عن الحياة اليومية، ويجد كل جيل جديد من الممثلين أن الأداء الفخم يتزايد تفاهة وخلوًا من المعنى، ويؤدى هذا بالممثل الشاب إلى الغضب والبحث المتعجل عما يسميه الصدق أو الحقيقة، إنه يريد أن يؤدى سطور الشعر على نحو أكثر واقعية، على نحو مماثل لحديث المؤمن الصادق إلى الله، لكنه يجد أن شكلية السطور المكتوبة جامدة بحيث ترفض هذا التناول، وهكذا يرغم على تهادن شاق، ويصبح أداؤه لا هو منعش كحديث الحياة اليومية، ولا هو ذلك الأداء المفتعل الذى يلجأ إليه الخائبون من الممثلين، هو أداء ضعيف بغير شك، لأن الأداء القديم كان يتسم بالقوة التى قد نفتقدها، وإنك ستجد حتمًا من يدعو إلى أن تقدم التراجيديات من جديد «كما هى مكتوبة»، وهذا حق، لكن سوء الحظ أن كل ما هو «مكتوب» لن يقول لنا سوى ما خطه الكاتب على الورق، ولن يقول لنا كيف نبضت فيه الحياة، فليس تحت أيدينا تسجيلات أو شرائط، كل ما لدينا خبراء متخصصون، ولن يزعم واحد من هؤلاء – بطبيعة الحال – أنه رأى أو سمع، فطرق الأداء الحقيقية فى العصور القديمة قد انطوت، وما بقى هو بعض صورها المقلدة، والممثل التقليدى الذى يواصل أداء دوره على نمط تقليدى، لا يستمد عناصر طريقته من مصادر حقيقية بل متخيلة، مثل تذكره لصوت ممثل تقليدى سابق، هذا الصوت بدوره ليس إلا تذكر صوت طريقة من سبقوه، وهكذا.

شهدت يومًا بروفات فى الكوميدى فرانسيز، وقف أصغر الممثلين سنًا أمام أكبرهم يقول كلمات دوره ويؤدى تعبيراته كأنه صورة فى مرآة، ولا يجب ألا نخلط بين هذا التقليد، والتقليد العظيم الذى يمارسه ممثلو «النو» حين ينقلون معارفهم شفاهًا من الأب إلى الابن، فعند هؤلاء ينتقل المعنى، والمعنى لا يمكن أن ينتمى للماضى، وبوسع الفرد أن يتحقق من هذه التفرقة فى ضوء تجاربه الخاصة، أما تقليد المظاهر الخارجية للتمثيل فلا يحتفظ إلا بالوسيلة، ومن الصعب أن ترتبط الوسيلة بشىء على الإطلاق.

مرة أخرى شكسبير، فنحن نقرأ ونسمع النصيحة الدائمة: «العب ما هو مكتوب»، ولكن ما هو المكتوب؟ رموز شفرية خاصة على الورق. فكلمات شكسبير ليست غير تسجيل للكلمات التى كان يريدها أن تقال: أصوات تصدر عن أفواه الناس، تمثل طبقة الصوت وهنيهة الصمت والإيقاع والتعبير جوانب من معناها، إن الكلمة لا تبدأ كلمة، لكنها إنتاج نهائى، تبدأ كدافع يستثيره موقف أو سلوك يحتم الحاجة إلى التعبير، هذه العملية تحدث داخل الكاتب المسرحى، ثم تتكرر داخل الممثل، وقد لايكون كلاهما واعياً إلا بالكلمات، لكن هذا لا ينفى أن الكلمة عند الكاتب والممثل ليست سوى الجزء الضئيل المرئى من بناء ضخم لا تتاح رؤيته، ويحاول بعض الكتاب إثبات مقاصدهم ونواياهم فى شكل إرشادات وشروح مسرحية، لكننا عاجزون عن رفض حقيقة أن أفضل الكتاب هم أقلهم لجوءاً إلى شرح أنفسهم، فهم يعرفون أن أية إضافات زائدة ستكون بلا جدوى، لأنهم يدركون أن السبيل الوحيد لاكتشاف الطريقة فى أداء الكلمة لابد أن تتم عبر عملية موازية للعملية الإبداعية الأولى، وهذا شىء لا يمكن نقله أو تلخيصه، لكننا لسوء الحظ نندفع – حين تحين لحظة يتحدث عاشق أو يأمر ملك – أن نضع العناوين، فالعاشق «رومانسى» والملك «نبيل»، ونحن نتحدث عن الحب الرومانسى والنبل الملكى كأنها أشياء يمكن إمساكها فى قبضة اليد، نتوقع من الممثل أن يراعيها، لكن هذه ليست أشياء موجودة، وإن حاولنا البحث عنها فأفضل ما سنبلغه هو إعادة بناء ظنى نستمده من الكتب واللوحات ويفتقر إلى اليقين، وأنت إذا طلبت إلى ممثل أن يؤدى حسب «الأسلوب الرومانسى» فسيمضى بشجاعة، وهو على يقين من أنه يعرف ماتعنى، فماذا لديه من مصادر؟: حماسته، خياله، سجل قصاصات من الذكريات المسرحية، وسيقدم له كل مصدر صورة غائمة «للرومانسية، يقوم هو بخلطها معاً، ووراء هذا الخليط رغبة خفية فى أن يؤدى بالطريقة التى قد تعجب كبار الممثلين، وإذا هو غاص فى خبرته الشخصية، فقد لا تتفق النتيجة مع النص، وإذا اكتفى بأن يؤدى ما يعتقد أنه النص فسيكون أداء أولياً تقليدياً، فى أى من الحالين لن يصل إلا لحل وسط ولن يكون مقنعاً أغلب الأحيان.

ومن العبث أن يزعم زاعم بأن الكلمات التى نطلقها على الأعمال الكلاسيكية مثل «موسيقى» «شعرى» «أعظم من الحياة» «نبيل» «بطولى» «رومانسى» لها أية مدلولات مطلقة، هى ليست سوى انعكاسات لاتجاه نقدى يسود حقبة معينة، ومحاولة تكوين عرض يقدم اليوم يتفق وهذه القواعد، هى أقرب الطرق نحو المسرح المميت، لكنه مسرح مميت ذو احترام يكفل له أن يعتبر الحقيقة الحية.

كنت أحاضر يومًا حول هذا الموضوع، واستطعت أن أقدم اختبارًا عمليًا، لحسن الحظ كانت بين الجمهور سيدة لم تقرأ «الملك لير» ولم ترها على المسرح، أعطيتها سطور «جونريل» الأولى وطلبت إليها أن تعيدها بأفضل مايمكنها من التعبير عن القيم التى تجدها فى السطور، فقرأتها على نحو بسيط، وخرجت السطور نفسها حافلة بالبلاغة والجاذبية، ثم شرحت لها أن المفروض أن قائلة هذه الكلمات امرأة شريرة، واقترحت عليها أن تعيد قراءتها بحيث تبدو منافقة فى كل كلمة، وحاولت السيدة، ورأى الجمهور عملية الصراع العنيفة الحادة ضد موسيقى الكلمات حين حاولت أن تقول حسب ماطلب منها:

«سيدى، أحبك أكثر مما تحمل الكلمات

من معنى

حبًا أغلى من نور العين والحرية وانفساح المدى.

أحبك أغلى من كل نادر ونفيس

حبًا لا يقل عن الحياة الحافلة بالحسن والصحة والجمال والشرف.

أحبك بأكثر مما أحب طفل أباه،أو لقى أب من طفله.

حبًا يقصر عنه النفس وتعجز الكلمات.

أحبك كل هذا... وأكثر...»

ويستطيع كل إنسان أن يحاول هذه المحاولة: تذوق الكلمات وتحسسها. هذه كلمات سيدة لها أسلوبها الخاص وتربيتها المتميزة، وهى معتادة على التعبير عن

نفسها علنًا، وقادرة على الحديث بسهولة ورباطة جأش، وفيما يتعلق بالدلالات على شخصيتها، فليس ثمة غير الواجهة، وهذه يتم التعبير عنها ببلاغة وجاذبية، ورغم ذلك فإذا حاول إنسان أن تؤدى هذه السطور الأولى التى تقولها جونرتل، وكأنها مثقلة بالشر الرهيب، وإعادة النظر فى السطور نفسها، فستنتابه الحيرة فى أن يعرف ما يوحى بهذا الشر الكامن، إلا سابق تصوراته عن الاتجاه الأخلاقى عند شكسبير. وفى الحقيقة، فإن جونريل فى المشهد الأول إن لم تلعب دورها « كشخصية ممعنة فى الشر»، بل اكتفت بأن تؤديه حسبما توحيه الكلمات، فلاشك فى أن كل توازن المسرحية سيتغير. وسيبدو الشر عند جونريل واستشهاد لير فى المشاهد التالية ليس كما يجب أن يكونا بساطة وخوشنة، وبالطبع سنعرف مع نهاية المسرحية أن أفعال جونريل تؤدى بها لأن تصبح «شخصية ممعنة فى الشر» - لكنها شخصية حقيقية - مركبة وقاهرة.

فى المسرح الحى، نحن نمضى إلى التدريبات كل يوم كى نضع ما اكتشفناه بالأمس موضع الاختبار، مستعدين للاقتناع بأن المسرحية الحقيقية قد أفلتت منا مرة أخرى، أما المسرح المميت فيتناول الكلاسيكيات معتقدًا أن أحدًا ما فى مكان ما قد اكتشف وحدد كيف تقدم المسرحية.

وذلك مجرى المشكلة التى نسميها - على نحو مائع - بالأسلوب، إن لكل عمل أسلوبًا، لايمكن أن يكون الأمر على غير هذا، ولكل فترة أسلوبها، وإذا نحن حاولنا أن نحدد هذا بدقة فقد ضعنا، إننى أذكر - بكثير من الحيوية - أنه بعد أن جاءت فرقة أوبرا بكين إلى لندن أعقبتها مباشرة فرقة أوبرا صينية منافسة من فورموا، كانت فرقة بكين لاتزال على ارتباط بمصادرها، وهى تعيد خلق أنماطها القديمة طازجة فى كل ليلة، فى حين أن فرقة فورموزا - وكانت تقدم الفقرات نفسها - إنما كانت تقدم ذكرياتها عن تلك الأنماط، فتضغط بعض التفاصيل وتبالغ فى الأجزاء الاستعراضية، ناسية أن الشىء الذى لا يعنى شيئًا لايمكن أن يولد من جديد، وحتى بالنسبة لهذا الأسلوب الدخيل كان الفرق بين الحياة والموت لايخطئه أحد.

فرقة أوبرا بكين الحقيقية كانت نموذجًا للون من الفن المسرحى لاتتغير أشكاله الخارجية من جيل إلى جيل، ومنذ سنوات قليلة فقط بدت وكأنها قد تجمدت تمامًا حتى ليمكنها أن تستمر هكذا للأبد. اليوم.. انتهت تلك البقايا الفخمة، التى استطاعت بقوتها وإمكاناتها أن تشق الطريق إلى ما وراء عصرها مثل نصب تذكارى، لكن جاء اليوم الذى أصبحت فيه الهوة بينها وبين المجتمع من حولها بالغة الاتساع، فالحرس الأحمر يمثل صينًا أخرى مختلفة، وقلة من الاتجاهات والمعانى فى أوبرا بكين التقليدية هى التى ترتبط بالبناء الفكرى الذى يعيش فيه الشعب الآن، واليوم حلَّ ملاك الأراضى والجنود محل الأباطرة والأمراء، وبقيت المهارات الأكروباتية المذهلة نفسها تستخدم للحديث عن موضوعات مختلفة كل الاختلاف، وبالنسبة للرجل الغربى فقد يبدو هذا عملا خاطئًا يدعو إلى الأسف، وقد يكون يسيرًا كذلك أن تذرف بعض الدموع «المثقفة». ولا شك فى أن اختفاء مثل هذا التراث المعجز شىء يبعث على الأسى. وإن كنت أحس – رغم ذلك – أن اتجاه الصينيين القاسى نحو واحد من أكثر ما يملكونه جدارة بالفخر إنما يضرب بجذوره إلى قلب فن يحمل بذور موته، فن مكتوب فى الريح، إن المسرح المحترف يجمع أشتاتًا من الناس كل ليلة، ويخاطبهم بلغة السلوك، وإذا وصل العرض صورته المستقرة فإنه يتكرر كل ليلة، تكرارًا بأقصى ما يمكن من الصحة والدقة، ولكن إذا بلغ العرض صورته المستقرة بدا شىء خفى، لايرى، يتجه به نحو الموت.

فى مسرح الفن بموسكو، ثمة عروض ظلت تقدم أربعين عامًا أو يزيد، ولقد رأيت بعثًا أمينًا لإخراج فاختانجوف لمسرحية «الأميرة توراندوت» الذى قدمه فى العشرينيات، ورأيت عمل ستانسلافسكى مصانًا ومحفوظًا، لكن أيًّا من هذا كله ليست له سوى قيمة أثرية، فهو يفتقد حيوية الابتكار الجديد، ونحن فى ستراتفورد كنا مهمومين لأننا لانقدم الريبرتوار بما يكفى كى يغذى قيمة شباك التذاكر كامل العدد، وحين ناقشنا هذا الأمر بطريقة عملية، اتفقنا على أن مدة خمس سنوات تقريبًا هى الحد الأقصى الذى يمكن أن يحياه عرض من العروض، فليست تسريحات الشعور وأزياءالملابس والمكياج وحدها التى تبدو متخلفة، بل إن كل عناصر العرض كذلك فاختزالات السلوك التى تعبر عن انفعالات معينة والتعبيرات والإيماءات وطبقة الصوت ودلالاته، كل هذا يبدو متذبذبًا طول الوقت فى بورصة خفية كبورصة الأوراق المالية، إن الحياة تتحرك، وهى تمارس

تأثيراتها على الممثل والجمهور والمسرحيات الأخرى والفنون الأخرى والسينما والتليفزيون والأحداث الجارية، ويلتحم هذا كله بعملية إعادة الكتابة الدائمة للتاريخ ويدل من الحقيقة اليومية وفى بيوت المودة قد يركل أحدهم المنضدة ويقول: «إن الحذاء ملائم»، تلك حقيقة وجودية، والمسرح الحى الذى يظن أنه يستطيع أن يبقى بمنأى عن مثل هذه التوافه سيذوى دون شك، كل شكل يولد على المسرح موهوب للموت، وكل شكل لابد أن يعاد النظر فيه، والمفهوم الجديد لهذا الشكل سيحمل بصمات كل ما يحيطه من مؤثرات، وبهذا المعنى يمكن القول إن المسرح نسبى، رغم هذا فالمسرح العظيم ليس بيتًا من بيوت المودة، فثمة عناصر دائمة وثمة قضايا أساسية معينة وراء كل نشاط درامى، والفخ المميت هو الفصل بين الحقائق الأبدية والتنويعات السطحية، وتلك طريقة ماكرة من طرق الادعاء لكنها طريقة قاتلة، فمن المعترف به - على سبيل المثال - أن المناظر والأزياء والموسيقى لعبة مناسبة للمخرجين والمصممين، ويجب فى الحقيقة أن تكون فى تجدد دائم، أما حين يأتى دور الاتجاهات والسلوك فإننا نقع فى الخلط والارتباك، ونميل إلى الاعتقاد بأن هذه العناصر مادامت صادقة فى الكتابة فإنها ستظل تعبر عن نفسها بوسائل مشابهة.

ويرتبط بهذا ارتباطًا وثيقًا ذلك الصراع بين مخرجى المسرح والموسيقيين فى عروض الأوبرا، حين يتحتم أن يلتحم فنان مختلفان - الدراما والموسيقى - حتى ليبدوا شيئًا واحداً، فالموسيقى يستخدم نسيجًا هو أقرب ما يكون لتعبير الإنسان عما هو غير مرئى، ونوته الموسيقية هى هذا الشىء غير المرئى، والصوت يصدر عن آلات لاتكاد تتغير، وشخصية العازف لا أهمية لها، فعازف كلارنيت نحيل يستطيع أن يصدر صوتًا أعرض مما يستطيعه عازف بدين.إن الآلة الموسيقية منفصلة عن الموسيقى ذاتها، وهكذا فإن مادة الموسيقى تأتى وتذهب، دائمًا بالطريقة نفسها، دون حاجة إلى مراجعة أو إعادة تقييم لكن آلة الدراما هى اللحم والدم ولها قوانين مختلفة كل الاختلاف فى العمل، هنا لا يمكن فصل الرسالة عن الأداة، الممثل العارى تمامًا يمكنه أن يبدأ فى مشابهة آلة خاصة كالمكان، شرط أن يكون له قوام كلاسيكى مضبوط، فلا يكون أكرش أو مقوس الساقين، وراقص الباليه يقترب أحيانًا من هذا المثال ويستطيع

أن يعيد تقديم حركات شكلية دون تعديلات يدخلها هو بشخصه أو تدخلها الحركة الخارجية للحياة، أما لحظة أن يلبس الممثل ثيابه، ويبدأ فى الحديث بلسانه هو فقد دخل تلك المساحة المذبذبة للمظهر والوجود التى يشترك فيها مع المتفرج، ولأن خبرة الموسيقى مختلفة كل الاختلاف فمن الصعب عليه أن يفهم كيف أدت تلك الأجزاء التقليدية الصغيرة من العمل بفيردى إلى الضحك وببوتشنى إلى أن يضرب على أفخاذه. إن هذا لا يبدو الآن شيئًا طريفًا موحيًا، والجراند أوبرا هى- بطبيعة الحال - المسرح المميت وقد مضى إلى السخف، فالأوبرا كابوس مرهق من الضغائن العنيفة، ولاشىء يتغير - كل ء فى الأوبرا يجب أن يتغير، غير أن باب التغير فى الأوبرا باب موصد.

مرة أخرى يجب أن نحذر السخط والنقمة بمعنى أننا لو حاولنا تبسيط المشكلة وقلنا إن التراث هو العائق الرئيسى بيننا وبين المسرح الحى فإننا نخطئ فهم القضية الحقيقية، فثمة عنصر مميت فى كل شىء: فى التهيؤ الثقافى، فى قيمنا الفنية الموروثة، فى الإطار الاقتصادى، فى حياة الممثل، وفى وظيفة الناقد،. وسنرى - على نحو مخادع ونحن نفحص هذه الجوانب - أن العكس أيضًا يبدو صحيحًا، ففى المسرح المميت - غالبًا - ومضات من الحياة، ومضات مراوغة أو مجهضة أو حتى قد تتيح إشباعًا وقتيًا عابرًا.

فى نيويورك على سبيل المثال - نجد أقوى العناصر المميتة عنصرًا اقتصاديًا بغير شك، وهذا لا يعنى أن كل عمل يقدم هناك عمل ردىء، لكن مسرحًا لا يتيح - لأسباب اقتصادية - أن تستمر التدريبات على العمل الواحد أكثر من ثلاثة أسابيع هو مسرح معوق منذ البداية، إن الزمن ليس العامل الوحيد أو العامل الشامل، فقد تستطيع الوصول إلى نتائج مدهشة خلال الأسابيع الثلاثة،. وأحيانًا يحدث فى المسرح ماندعوه - على نحو مائع - بالتفاعل الكيميائى أو الخلط، فتتفجر الطاقات على نحو مدهش، وتتلاحق الابتكارات ابتكارًا بعد الآخر فى سلسلة متوهجة. لكن هذا يحدث نادرًا، والحس العادى يعرف أنه فى ظل نظام يستبعد - بطريقة جامدة - أكثر من ثلاثة أسابيع للتدريبات، فلابد أن يعانى كل شىء من هذا التحديد، لامجال هنا

للتجريب أو للمغامرة الفنية، لأن على المخرج أن يسلم البضاعة فى الموعد المحدد وإلا فهو مهدد بالطرد، وكذا الممثل بالضرورة. صحيح أيضًا أن الوقت قد يُساء استخدامه، فتنقضى الشهور ونحن نناقش ونهتم ونرتجل دون أن يتبين لنا طريق من الطرق، وقد رأيت فى روسيًا عرضا شكسبيريًا كان تقليديًا لدرجة أن سنتين كاملتين من المناقشة والدراسة فى الأرشيفات أدت إلى النتيجة نفسها التى يصل إليها مسرح تجارى يستهدف الربح خلال الأسابيع الثلاثة، ولقيت ممثلا ظل يتدرب على دور هاملت سبع سنوات، ثم لم يلعبه لأن المخرج مات قبل العرض. من الناحية الأخرى فإن تقديم المسرحيات الروسية على طريقة ستانسلافسكى لازالت تحقق - عبر السنين - مستوى من الأداء ليس فى وسعنا أن نحلم بمثله، و«البرلينر- إنسامبل» يحسن استخدام الوقت، ويستخدمه بحرية فيقضى حوالى اثنى عشر شهرًا للتدريب على عرض واحد، وبمرور السنين تكون له ريبرتوار - من العروض - كل منها عرض متميز: وكل منها يجعل المسرح كامل العدد. وبالمصطلح الرأسمالى البسيط، فلاشك أن هذا نجاح عملى أكثر من المسرح التجارى الذى يندر أن تحقق عروضه المرقعة والملفقة المعدة على عجل هذا المستوى من النجاح، فى كل موسم على مسارح برودواى أو لندن يتوقف عدد كبير من العروض باهظة التكاليف خلال أسبوع أو اثنين، وتبقى فلتات نادرة هى التى تشق طريقها بعناء، ورغم النسبة المئوية لمثل هذه الكوارث، فإنها لم تنجح فى القضاء على هذا النظام، أو فى خلخلة اليقين بأنه سيصبح فى النهاية على مايرام بطريقة ما. ففى برودواى ترتفع أسعار التذاكر يومًا بعد يوم، وتبقى المفارقة فى أنه كلما ازداد عدد مثل هذه الكوارث فى موسم من المواسم حقق العرض الكاسح أموالاً أكثر مما سبق، وكلما قل عدد الداخلين من باب المسرح زادت الأموال المتدفقة على خزينة شباك التذاكر، وسينتهى هذا الأمر حتمًا إلى أن يدفع المليونير الأخير ثروته كاملة فى مقابل عرض خاص يقدم له وحده. وهكذا يصبح ما هو عمل خاسر عند أحد رابحًا عند آخرين، ستجد الجميع يشتكون، لكن الكثيرين يريدون لهذا النظام أن يدوم.

والنتائج الفنية لهذا كله نتائج خطيرة، برودواى ليست غابة لكنها آلة تتعشق تروسها الكثيرة بإحكام كامل، رغم ذلك فإن كل جزء على حدة قد أصبح وحشًا

ضارياً، لقد تم تشهيمه كي يلائم مكانه ووظيفته بنعومة ، هذا هو المسرح الوحيد فى العالم الذى لابد لكل فنان فيه – وأنا أعنى هنا المخرجين ومؤلفى الموسيقى ومهندسى الكهرباء والممثلين – من وكيل لحمايته الشخصية، قد يبدو هذا شيئًا ميلودرامياً، لكن الحقيقة هى أن كل واحد منهم يعيش فى خطر دائم، فوظيفته وشهرته وطريقته فى الحياة توزن كل يوم، ونظرياً لابد أن يؤدى هذا التوتر إلى جو من الخوف، وإذا صح هذا، فإن الجانب التدميرى فيه يتضح على الفور، أما فى الممارسة فإن التوتر الكامن يقود مباشرة إلى مناخ برودواى الشهير: مناخ انفعالى جداً، منتفض ونابض، مع دفء واضح ومرح لاشبهة فيه. فى اليوم الأول من التدريب على مسرحية «نبت الزهور» جاء واضع موسيقاها هارولد آرلن وهو يلبس عقداً من الزهور، ويحمل الشبمانيا والهدايا لنا جميعا، وحين كان يشق طريقه بالأحضان والقبلات بين فريق العاملين همس لى ترومان كابوت – الذى كتب النص – ساخراً: «هذا يوم الحب. ومن الغد تبدأ الأيام الصعبة» وهذا صحيح فقد قدم لى بيرل بلى أمر أداء بمبلغ ٥٠,٠٠٠ دولار قبل أن يصل العرض إلى المدينة، وبالنسبة لى كأجنبى «وأنا أسترجع هذا الآن» بدا الأمر طريفًا مثيراً، وكل شىء تتم تغطيته وتبريره بكلمة واحدة «إنه إنتاج العرض.» أما بالتعبير الدقيق، فإن هذا الدفء القاتل لابد أن يؤدى إلى فقدان الرهافة العطفية، وفى مثل هذه الشروط لاتكاد تجد الهدوء والأمن اللذين يجعلان فرداً يجرؤ على أن يعبر عن نفسه أو يعرضها، وما أعنيه هنا، تلك الحميمية الصادقة التى يسبقها تفكير وتدبير والتى ينميها العمل الطويل مع الآخرين والثقة المتبادلة بينهم، فى برودواى قد يصدر مثل هذا التعبير الخشن عن الحميمية مرة، لكن هذا شىء لاعلاقة له بذلك التدخل الخفى الحساس بين أفراد يعملون معًا ويثقون أحدهم بالآخر. وحين يغار الأمريكيون من البريطانيين فإن تلك الحساسية الزائدة وهذا الأخذ والعطاء دون تدبير أول شىء يغارون منه، إنهم يسمون هذا «أسلوباً» ويعتبرونه شيئًا أسطوريا غامضاً، وحين تختار ممثلين لإخراج عمل فى نيويورك، ويقال لك عن أحد الممثلين إن «له أسلوباً» فإن هذا يعنى عادة أنه تقليد عن تقليد لأحد الأوروبيين.

وفى المسرح الأمريكى يتحدثون بجدية عن الأسلوب كما لو كان سلوكًا يمكن اكتسابه، هؤلاء الممثلون الذين لعبوا أدواراً فى الأعمال الكلاسيكية، واعتقدوا – نتيجة

أقوال النقاد – أن لديهم «هذا الشيء»، فهم يفعلون أى شيء كى يشيعوا فكرة أن الأسلوب شيء نادر لا يستطيع أن يحوزه سوى قلة من السادة الممثلين، رغم هذا كله فإن بوسع أمريكا أن يكون لها مسرحها العظيم فلديها كل عنصر من العناصر، ولديها القوة والشجاعة والفكاهة والمال والقدرة على مواجهة الحقائق الصعبة.

وقفت ذات صباح فى متحف الفن الحديث أتأمل الوجوه المتدافعة إلى المتحف – ورسم الدخول دولار واحد – كان لكل واحد منهم – تقريبًا – ذلك المظهر المحبب والنظرة الدالة على التفرد والاستقلال التى تميز جمهوراً ممتازاً – وأنا أستخدم هذا المعنى بمدلوله الشخصى البسيط، أى أنه نوع الجمهور الذى أتمنى أن أقدم أمامه أعمالاً، فى نيويورك جمهور من أفضل جماهير المسرح فى العالم، لكنه موجود بالإمكان فقط، ونادراً ما يذهب إلى المسرح.

نادراً ما يذهب إلى المسرح لأن أثمان التذاكر باهظة الارتفاع، وهذا الجمهور قادر على دفعها دون شك، لكنه غالبًا ما يفتقد الحماس الكافى، لذلك ليس عبثًا أن يكون النقاد فى نيويورك هم الأقوى نفوذاً والأرفع مكانة بين النقاد فى العالم كله، إنه الجمهور – سنة بعد السنة – هو الذى رفع بعض الأفراد البسطاء غير المعصومين من الخطأ إلى مكان الخبراء الذين يتقاضون أجوراً باهظة، مثلهم فى هذا مثل جامع اللوحات الذى يريد أن يقتنى لوحة غالية الثمن، ولا يستطيع أن يمضى فى المغامرة وحده، إن تقليد «الخبراء المثمنين» للأعمال الفنية – مثل دوفين – قد وصل إلى شباك التذاكر. هكذا أغلقت الدائرة، فلم يعد الفنانون وحدهم هم الذين بحاجة إلى وكلاء لحمايتهم، بل أصبح الجمهور كذلك، وما يدهشك فى الأمر كله هو أن هؤلاء الأفراد المتطلعين الأذكياء غير المتوافقين يظلون بعيداً عن اللعبة برمتها. وليس هذا الوضع مقصوراً على نيويورك، وقد كانت لى تجربة وثيقة الصلة بهذا حين عرضنا مسرحية جون أردن «رقصة الشاويش مسجريف» على مسرح الآيتينى فى باريس، أخفق العرض إخفاقا كاملاً. فمعظم النقد لم يكن فى صفنا، وكنا نمثل فى قاعات شبه فارغة لكننى كنت مقتنعًا كل الاقتناع بأن للمسرحية جمهورها فى مكان ما من المدينة، فأعلنا أننا سنقدم ثلاث حفلات مجانية، كان للتذاكر المجانية إغراء مثل ليالى الافتتاح الحارة،

تقاتل الناس من أجل الدخول، وضع البوليس حواجز حديدية حول صالة المسرح، وكان أداء المسرحية شيئًا رائعًا، فالممثلون قد رفع من حماسهم دفء القاعة الممتلئة، فقدموا أفضل ماالديهم، والذى كان يقابل بدوره بمزيد من التصفيق والتهليل، والقاعة التى كانت بالأمس مشرحة الجثث الصامتة الموحشة تطن بكلمات النجاح وهمساته، فى نهاية العرض أضأنا أنوار المسرح ونظرنا إلى الجمهور: كان معظمه من الشباب، يلبسون ثيابًا حسنة، الجاكت والكرافت . لكنها ليست ثيابًا رسمية.

وتقدمت مديرة المسرح، فرانسواز سيرا إلى الخشبة وقالت:

– هل هنا أحد لايستطيع أن يدفع ثمن تذكرة؟

رفع رجل واحد يده.

– والباقون ... أنتم، لماذا انتظرتم الحفلات المجانية؟

– لأن الصحافة كتبت عنها بشكل سيئ.

– وهل تثقون بما تكتبه الصحف؟

ارتفع كورس عريض من كل جوانب القاعة:

– «لا، لا».

– ماذا إذن؟

جاءت الإجابات من جميع أنحاء القاعة: «أن المخاطرة كبيرة»، «ولقد خدعنا كثيراً».هكذا نرى كيف تغلق الدائرة الملعونة، وكيف يحفر المسرح المميت قبره بثبات.

أو أننا نستطيع أن نهاجم المشكلة من الطريق المعاكس: إذا كان المسرح الجيد يقوم على جمهور جيد، فإن كل جمهور يستأهل مسرحه، ر غم ذلك يبقى من الصعب أن نتحدث إلى المتفرجين عن مسئولية الجمهور.كيف يمكن تحقيق هذا على مستوى الممارسة؟ سيكون يومًا حزينًا يوم يذهب الجمهور إلى المسرح بحكم الواجب أو ليؤدى

مهمة، فالجمهور داخل المسرح لايستطيع أن يلوم نفسه لأنه ليس «أفضل» مما هو عليه. وبمعنى من المعانى يمكن القول بأن الجمهور ليس بيده فعل شيء. لكن فى هذا القول تناقض لايمكن تجاهله لأن كل شيء يعتمد عليه.

حين قامت فرقة شكسبير الملكية بجولة فى أوروبا وهى تقدم عرضها للملك لير، كان العرض يتحسن باطراد، وأفضل العروض هى التى قدمت بين بودابست وموسكو، وكان مبهراً لنا أن نرى كيف يمكن لجمهور قليل المعرفة باللغة الإنجليزية أن يؤثر على هذا النحو، إن هذا الجمهور قد جاء إلينا يحمل ثلاثة أشياء:حبًا للمسرحية ذاتها، وتوقًا عارمًا للاختلاط بالأجانب، وفوق كل هذا خبرة بالحياة فى أوروبا، السنوات الأخيرة مكنته من أن يصل مباشرة إلى التيمات المؤلمة فى المسرحية.

وكان نوع الاهتمام الذى جاء به هذا الجمهور يتمثل فى صمته وتركيزه، وساد هذا الشعور قاعة المسرح، وأحس الممثلون كما لو أن أداءهم قد أصبح تحت أضواء كاشفة، ونتيجة لهذا أضاءت أكثر سطور النص إغراقًا فى الغموض، كان الممثلون يؤدونها فى مزيج من القدرة على الإبانة، والاستخدام الرشيق للغة الإنجليزية استخدامًا يجعل قلة من الجمهور قادرة على متابعتها متابعة حرفية، غير أن الجمهور كله كان قادراً على الإحساس بها، انفعل الممثلون وارتفعت معنوياتهم، وواصلوا الرحلة إلى الولايات المتحدة كى يقدموا لجمهور يتكلم الإنجليزية كل ما تعلموه من هذه التجربة، كنت مضطراً للعودة إلى إنجلترا، ولحقت بالفرقة بعد عدة أسابيع فى فيلادلفيا، فأثار دهشتى واستيائى أن معظم امتياز الممثلين قد تخلى عنهم، كنت أود أن أوجه اللوم لهم، غير أنه كان واضحًا أنهم يبذلون كل ما فى وسعهم، إن العلاقة بالجمهور هى التى تغيرت. فى فيلادلفيا كان الجمهور يفهم الإنجليزية حق الفهم لكن معظمه أناس لايهتمون بالمسرحية ذاتها، أناس جاءوا لكل الأسباب التقليدية: لأنه حدث اجتماعى أو إصرار زوجاتهم أو ما إلى ذلك، ولاشك فى أن هناك طريقة يمكن بها تقديم «الملك لير» إلى هذا الجمهور، غير أنها ليست طريقتنا، إن صرامة العرض التى بدت ملائمة تمامًا فى أوروبا فقدت كل معناها هنا، وحين كنت أرى المتثائبين كنت أحس بالإثم، وقرَّ فى يقينى أن شيئًا غير هذا كان مطلوبًا منا جميعًا. ولو أننى كنت أخرج «الملك لير» كى

أقدمها لجمهور فيلادلفيا لعمدت - دون تنازل - إلى تأكيد كل شىء وإبرازه بطريقة مختلفة وبوسائل مباشرة، وأعتقد أنه كان ليحقق نتيجة أفضل، أما فى عرض سبق إعداده وأثناء جولة فلم يكن لدى ما أستطيعه، واستجاب الممثلون - غريزيًا - للموقف الجديد، كانوا يؤكدون كل شىء فى النص يمكن أن يشد انتباه المتفرج، كتلك اللحظات التى يبدو الحدث فيها على قدر من الإثارة، أو تلك الاندفاعات الميلودرامية، كانوا يستغلون تلك اللحظات، كانوا يؤدون بأصوات أكثر ارتفاعًا، وبطرائق أكثر خشونة، وقد أسقطوا تلك الطرائق الدقيقة فى أداء السطور التى استمتع بها جمهور لا يعرف الإنجليزية، وكانت المفارقة فى أن الجمهور الذى يمكنه أن يتذوق متعة الأداء فيها حتى الثمالة لابد أن يعرف الإنجليزية، وأخيراً نقل المتعهد المسرحية إلى قاعة لينكولون فى نيويورك، وهى قاعة بالغة الضخامة، وكانت الوسائل الصوتية فيها غير نقية ولا كفؤًا، والجمهور يرفض العلاقة التعسة بخشبة المسرح، وقد ألقى بنا فى هذا المسرح الشاسع لأسباب اقتصادية، وهذه صورة بسيطة لكيفية انغلاق دائرة السبب والنتيجة، بحيث إن جمهوراً سيئًا أو مكانًا سيئًا يسلب الممثلين جوهر عملهم وأثمن ما فيه. مرة أخرى استجاب الممثلون للشروط القائمة، لم يكن لهم الخيار، كانوا يواجهون مقدمة المسرح ويتكلمون بأعلى أصواتهم وتخلوا - آسفين - عن كل ما كان ثمينًا فى عملهم. ومثل هذا الخطر كامن فى كل جولة، لأن قليلا من شروط العرض الأول يمكن أن تتوفر، والعلاقة بالجمهور دائمًا مسألة تعتمد على الحظ وحده. وفى الأيام الماضية، كان الممثلون الجوالون يطوعون عروضهم - بتلقائية - للمكان الذى يقدمونها فيه، أما اليوم فإن صياغة العروض الحديثة تفقد هذه المرونة. حين قدمنا «يو . إس» - وهى عرض اعتمد على التأليف الجماعى ومسرح الحادثة قدمته فرقة شكسبير الملكية عن حرب فيتنام - قررنا أن نرفض تمامًا أى دعوة للقيام بجولة، فكل عنصر من عناصر هذا العرض جاء إلى الوجود لهذا القطاع الخاص من لندن الذى يمثله مسرح «الأولدفيك» فى سنة ١٩٦٦ . وقد كانت شروط هذا العرض الخاص ألا يكون لدينا نص كتبه وأعده كاتب درامى. وكان جوهر العرض هو التواصل مع الجمهور بالإحالة إلى عناصر مشتركة. ولو كان لدينا نص مكتوب لاستطعنا تقديمه فى مكان آخر، أما بدون نص

فقد كنا نقدم عرضاً أشبه بالواقعة، ورغم ذلك فإننا جميعًا كنا نحس بأن العرض يفتقد شيئًا ونحن نقدمه فى لندن وفى موسم لا يتجاوز الشهور الخمسة، فالعرض الواحد يجب أن يكون ذروة صادقة، وقد أخطأنا حين أدخلنا العرض فى ريبرتوارنا، فالريبرتوار يعنى أن تعيد، ولكى تعيد شيئًا يجب أن يكون ثابتًا ومحدداً، وقوانين الرقابة البريطانية لا تسمح للممثل بأن يرتجل أو يخرج على النص، وفى هذه الحالة فإن التثبيت والتحديد هو بداية الطريق إلى مسرح مميت، وحيوية الممثلين تشحب كلما ضعفت مباشرة العلاقة بينهم وبين جمهورهم.

وفى حوار مع جماعة من طلبة الجامعة، حاولت أن أصور كيف يمكن للجمهور أن يؤثر على الممثلين قدر انتباه هذا الجمهور، وطلبت أن يتقدم أحدهم متطوعًا، فتقدم واحد إلى الأمام، أعطيته قصاصة ورق عليها مقطوعة من مسرحية بيتر فايس عن معسكر الاعتقال فى أوشفيتز «التحقيق»... وكانت المقطوعة وصفًا للجثث فى أحد أفران الغاز، وحين تناول المتطوع الورقة وراح يقرؤها لنفسه سرى بين الجمهور هذا الضحك المكتوم الذى يصدر عن جمهور كهذا حين يحس بأن واحداً منهم سيجعل من نفسه أضحوكة، وكان المتطوع من جانبه قد صدم وروِّع بما يقرأ، وبدت على وجهه أمارات تكشيرة بلهاء كما هو مألوف من مثله، لكن شيئًا من جديته وتركيزه قد انتقل إلى الجمهور الذى صمت تمامًا. بعدها طلبت إليه أن يقرأ بصوت مرتفع، وجاءت الكلمات الأولى مثقلة بإحساس مروع من جانب القارئ، وسرعان ما فهم الجمهور وسرعان ما توحد بالحديث، اختفت قاعة المحاضرات واختفى القارئ المتطوع فى أنظار الجمهور، كان الدليل القادم من أوشفيتز قويًا لدرجة اكتسحت كل شىء سواه، ولم يعد القارئ وسط صمت منتبه مروع فقط، بل إن قراءته أيضًا – وبالمعنى الفنى – أصبحت قراءة صحيحة، لم تكن قراءة جميلة أو غير جميلة، ولم تكن ماهرة أو غير ماهرة، إنما كانت صحيحة. فقط لأن القارئ لم يبق لديه أى قدر من الاهتمام يوجهه نحو مراقبة ذاته وهو يقرأ، لقد عرف أن الجمهور يريد أن يسمعه، وهو يريد له أن يسمع، وجدت الصور مستواها الخاص ونجحت فى أن تقود صوته لا شعوريًا نحو الدرجة والحجم المطلوبين.

وطلبت متطوعًا آخر، وأعطيته مقطوعة من «هنرى الخامس»، وهى المقطوعة التى تضم أسماء القتلى وعددهم من الإنجليز والفرنسيين، وحين قرأها بصوت مرتفع بدت على الفور كل أخطاء الممثل الهاوى، فمجرد نظرة إلى مجلد شكسبير قد استثارت على الفور سلسلة من ردود الأفعال المنعكسة حول قراءة الشعر، فراح يقرأ بصوت مفتعل، خيل إليه أنه نبيل وتاريخى، وكان يملأ فمه بالكلمات، ويؤكد بعض الكلمات فى نهايات السطور، ثم انحبس لسانه، وبدا واضحًا اختلاط الأمر عنده، وكان الجمهور يسمعه متململا غير منتبه، وحين انتهى من قراءته توجهت إلى الجمهور بالسؤال:لماذا لم يأخذ قضية قائمة القتلى فى «أوجنيكورت» بمثل جدية وصف القتلى فى أوشفيتز.

وأدى السؤال إلى حوار حى:

- أوجنيكورت فى الماضى.

- لكن أوشفيتز فى الماضى أيضًا.

- خمسة عشر عامًا فقط.

- إذن كم يستغرق الأمر ليصبح ماضيًا؟

- متى تصبح الجثث جثثًا تاريخية؟

- كم سنة يستغرقها القتل كى يصبح فعلا رومانسيًا؟».

وبعد أن دام هذا الحوار لفترة اقترحت إجراء تجربة:أن يقرأ الممثل الهاوى المقطوعة مرة أخرى يتوقف لحظة بعد كل اسم، وعلى الجمهور أن يبذل جهده فى صمت كى يسترجع انطباعاته عن أوشفيتز وأوجنيكورت جنبًا لجنب، وأن يحاول إيجاد طريقة للاعتقاد بأن أصحاب هذه الأسماء كانوا أفرادًا أحياء، كما لو كانت تلك المجزرة تحدث فى الذاكرة الحية. وبدأ الهاوى يقرأ الأسماء والجمهور يجتهد فى أداء دوره، وحين قرأ الاسم الأول أصبح نصف الصمت صمتًا كاملاً، وانتقل التوتر إلى القارئ، كان ثمة انفعال مشترك بينه وبينهم جذب اهتمامه بعيدًا عن نفسه بحيث أصبح كله موجهًا نحو موضوع قراءته، والآن بدأ تركيز الجمهور يقوده فأصبح تصلب صوته أقل،

وأصبحت إيقاعاته صحيحة، وزاد هذا بدوره اهتمام الجمهور، وبدأ هذا التيار يتدفق فى الاتجاهين، وحين انتهى هذا لم تكن ثمة حاجة لمزيد من الشروح، فقد رأى الجمهور نفسه فى حالة الفعل، ورأى كم طبقة من الطبقات يمكن أن يحتويها الصمت، كانت هذه تجربة مصطنعة مثل كل التجارب، فهذا أعطى الجمهور دوراً نشطًا أكثر من المعتاد، ونتيجة ذلك أنه استطا ع توجيه ممثل غير ذى خبرة، أما فى العادة فإن الممثل الخبير الذى يقرأ مقطوعة مثل تلك يستطيع أن يفرض على الجمهور درجة الصمت التى تتفق ودرجة الصدق التى يبلغها فى قراءته، وأحيانًا يستطيع ممثل أن يسيطر على أى قاعة مسرح، ويصبح بوسعه - مثل الميتادور الماهر - أن يتجه بالجمهور إلى حيث يشاء، لكن هذا لايتحقق عادة إذا كان يصدر عن الخشبة وحدها، وعلى سبيل المثال فقد وجد الممثلون - وأنا معهم - أن مسرحيتى «الزيارة» و«مارا - صاد» أجدر بالتقديم فى الولايات المتحدة منهما فى إنجلترا، فقد رفض الإنجليز أن يتقبلوا «الزيارة» كما هى، أى من حيث هى حكاية تروى عن القسوة الكامنة فى أى جماعة صغيرة، وحين كنا نقدمها فى أقاليم إنجلترا، فى قاعات شبه فارغة كان رد الفعل عند القليلين الذين حضروا العرض: «ليس هذا حقيقيا، هذا لايمكن أن يحدث...»، ومن ثم فقد استمتعوا بها أو رفضوها على أساس أنها عمل خيالى، أما «مارا صاد» فقد لقيت القبول فى لندن على أساس أنها عرض مسرحى متقن أكثر مما قبلت باعتبارها مسرحية عن الثورة والحرب والجنون، إن كلمات مثل «أدبى» أو «مسرحى» تعنى مدلولات كثيرة، أما عند الإنجليز، فحين يوصف عمل بأنه «مسرحى» - على سبيل الإطراء - فإن هذا لا يعنى سوى شىء واحد هو أن العمل يتفادى إثارة تلك التيمات المزعجة، أما الجمهور الأمريكى فقد استجاب لكلا العملين على نحو أكثر مباشرة، وتقبل المقولات الكامنة وراءهما:أن بالإنسان جشعًا وميلا إلى القتل، وجنونًا بالإمكان، لقد سيطرت عليهم مادة الدراما وامتلكتهم حتى إنهم لم يعلقوا - بالنسبة للزيادة - على أن الحكايات كانت تروى لهم بطريقة تعبيرية غير مألوفة بعض الشىء. كانوا - ببساطة - يتناقشون حول ماتقوله المسرحية بالفعل. لقد استدعت أعمال كازان - ويليامز - ميلر و«من يخشى فرجينيا وولف» لألبى - نوع الجمهور الذى التقى مع الممثلين على

الأرض المشتركة عندهم: أرض الموضوع والاهتمام، كانت أحداثًا قوية، وكانت دائرة الأداء أسرة ومكتملة.

وفى أمريكا دائمًا يأتى المسرح الميت، ثم رد الفعل المضاد له فى موجات قوية، وقبل سنوات مضت، أنشئ «استديو الممثل» كى يقدم اليقين والإحساس بالجماعة لهؤلاء الفنانين التعساء الذين سرعان مايطوح بهم خارج العمل. وبدأ الأستديو بتقديم دراسات جادة ومنظمة حول جانب من منهج ستانسلافسكى، وتحول «أستديو الممثل» إلى مدرسة ممتازة لفن التمثيل تتفق تمام الاتفاق مع احتياجات كتاب المسرح وجمهوره المسرح آنذاك، وكان على الممثلين أيضًا أن يبلغوا نتائج عملهم خلال أسابيع ثلاثة، لكنهم كانوا مدعومين بتقاليد المدرسة، أى أن الواحد منهم لم يذهب إلى التدريبات الأولى خالى اليدين.

كان هذا الإطار التعليمى يمنح عملهم القوة والتكامل، فالممثل الذى كان يتلقى «المنهج» كان يدرب على رفض تقليد الكليشيهات الواقعية، وعلى أن يبحث عن شىء أكثر صدقًا داخل ذاته، وعليه أن يخرج هذا الشىء خلال معايشته له، هكذا يصبح التمثيل دراسة طبيعية عميقة.إن «الواقعية» كلمة تحمل مدلولات عدة، لكنها هنا كانت تفهم على أنها تلك الشريحة من الواقع التى كان كتاب ذلك الوقت: ميللر وتنيسى ويليامز وانج يحاولون تحديدها والتعرف عليها، وكما كان مسرح ستانسلافسكى يستمد قوته من حقيقة أنه يتسق واحتياجات أفضل الأعمال الكلاسيكية الروسية، التى كانت تقدم كلها على نحو طبيعى. ولعدة سنوات فى روسيا كانت المدرسة والجمهور والمسرحية كلا واحدًا متماسكًا، ثم جاء مبير خولد فتحدى ستانسلافسكى، واقترح أسلوبًا مختلفًا للتمثيل من أجل اقتناص عناصر أخرى من «الواقعية»، لكن مبير خولد اختفى، وفى أمريكا اليوم آن الأوان كى يظهر مبير خولد جديد، حيث إن التصوير الطبيعى للحياة يبدو أنه لم يعد يكفى الأمريكيين ليعبر عن القوى الدافعة لهم، والآن يطرح جان جينيه على مائدة المناقشة، ويعاد تقييم شكسبير، ويتم الاقتباس عن أرتو، ويدور حديث كثير عن الطقس، كل هذا يتم لأسباب واقعية تمامًا، من حيث إن كثيرًا من الجوانب العيانية للواقع الأمريكى المعيش لايمكن اقتناصها إلا بهذه الوسائل، ومنذ فترة قصيرة جدا كان

الإنجليز ممتلئتين غيرة من الحيوية البادية فى المسرح الأمريكى، والآن يميل اتجاه البندول نحو لندن، كما لو كان الإنجليز يمسكون بين أيديهم كل المفاتيح، منذ سنوات رأيت فتاة فى «أستديو الممثل» تتناول مقطوعة لليدى ماكبث مدعية أنها شجرة، وحين قلت هذا فى إنجلترا بدأ الأمر كله فكاهياً، وحتى الآن لايزال كثير من الممثلين الإنجليز عاجزين عن اكتشاف ضرورة مثل هذه التجارب التى تبدو بلا معنى، أما فى نيويورك فلم تكن الفتاة بحاجة لأن تعرف شيئاً عن العمل الجماعى والارتجال، فقد تقبلت هذا، وكانت بحاجة لمعرفة حول معنى الشكل ومتطلباته، فتقف وقد مدت ذراعيها فى الهواء محاولة أن «تشعر»، لقد كانت تلقى بطاقتها وحرارتها دون جدوى فى الاتجاه الخاطئ.

كل هذا يعود بنا مرة أخرى للمشكلة ذاتها. إن كلمة المسرح لها معان كثيرة مراوغة، وفى معظم أنحاء العالم ليس للمسرح مكانة محددة فى المجتمع، وليس له هدف واضح، إنما هو يوجد فقط فى شكل شظايا متناثرة: مسرح يبحث عن المال، وآخر عن المجد، وثالث عن الانفعال، ورابع عن السياسة، وخامس عن التسلية، والممثل يروح ويجىء بين هذا كله، مشتتاً، مختلطاً، تستثمره شروط خارجة عن قدرته، وقد يبدو بعض الممثلين أحياناً حاقدين أو تافهين، لكننى لم أعرف أبداً ممثلاً واحداً لايريد أن يعمل، وهذه الرغبة فى العمل هى قوته، وهى ماتمكن الممثلين المحترفين من أن يفهموا بعضهم البعض فى أى مكان، لكن الممثل لايستطيع أن يعدل من مهنته وحده، وفى مسرح يقل عدد مدارسه، ويفتقد الأهداف يصبح الممثل هو الأداة، وليس الوسيلة أو الواسطة، على الرغم من ذلك، فحتى لو رجع المسرح إلى الممثل فإن هذا لن يحل المشكلة، بل سيصبح التمثيل المميت هو جوهرها.

ومأزق الممثل ليس مقصوراً على المسارح التجارية التى لاتتيح الوقت الكافى للتدريبات.إن المغنين والراقصين غالباً ما يظلون محتفظين بمعلميهم طوال ليالى عملهم، أما الممثلون فحين ينطلقون لايستطيع أى شىء أن يساعدهم على تطوير مواهبهم، وإذا كان هذا يبدو واضحاً بشكل مزعج فى المسارح التجارية، فإنه ينطبق أيضاً على الفرق الثابتة، فالممثل بعد أن يصل مرتبة معينة لايعود يقرأ أو يتدرب وحده فى بيته، ولنأخذ

مثالا ممثلا شابًا، لم يتشكل ولم يتطور، لكنه يفيض بالموهبة وملىء بالإمكانيات الكامنة، سرعان ما سيكتشف ماذا يجب أن يفعل، وبعد أن يتغلب على مشاكله الداخلية، وبضربة حظ صغيرة سيجد نفسه فى مكانة جديرة بأن يحسد عليها:لديه وظيفة يحبها، يؤديها جيداً، فيحصل على الأجر والإعجاب معًا، وإذا كان له أن يتطور، فإن المرحلة التالية يجب أن تمضى به إلى ما وراء مداه الحالى، وأن يبدأ فى التعرف الحقيقى على الصعوبات التى تعترضه، ولكن أحداً لاتتاح له فرصة مواجهة هذا النوع من المشاكل، وسيجد صاحبنا أن أصدقاءه لاجدوى منهم، وأن والديه عادة لايكادان يعرفان شيئًا عن فنه، ووكيل أعماله - الذى قد يكون ذكيًا ومتفهمًا - ليس عمله أن يقوده نحو عروض أخرى تقوم على أشياء غامضة، رغم أنها قد تكون أفضل، وليس حتمًا أن يمضى النجاح فى العمل أو المهنة مع التطور الفنى يداً فى يد، بل إن ما يحدث عادة أن الممثل كلما ازداد نجاحًا فى عمله مال أكثر وأكثر نحو أعمال تزداد تشابهًا، إنها حكاية ملعونة، وكل الاستثناءات تؤكد القاعدة.

كيف يقضى الممثل العادى يومه؟ هذا مدى واسع بطبيعة الحال، من البقاء فى السرير إلى الشراب إلى الذهاب لمصفف الشعر ووكيل الأعمال إلى التصوير إلى المستحيل إلى القراءة وأحيانًا الدراسة بل وحتى - أخيراً - إلى الاشتغال بشىء من السياسة، لكن سواء كان الممثل يقضى وقته فى طيش وسفه أو فى حكمة واتزان فإن هذا خارج الموضوع، فقليل مما يعمله هو الذى يرتبط بانشغاله الرئيسى وهو ألا يقف مكانه ممثلاً، وهذا يعنى أن لا يقف مكانه كإنسان، وهذا بدوره يعنى العمل الموجه نحو تطوره الفنى.. وأين يمكن أن يجد هذا العمل؟. المرة بعد المرة عملت مع ممثلين كانوا - بعد التمهيد المعتاد بأنهم «يضعون أنفسهم بين يدى» - عاجزين على نحو محزن - ومهما بذلوا من جهد - عن التخلى لحظة واحدة، حتى أثناء التدريبات، عن تلك الصورة لأنفسهم التى أقامت سوراً منيعًا يحيط خواءهم الداخلى. وفى اللحظات التى يمكن فيها اختراق هذه الصدفة ستجد شيئًا يشبه الصورة المهشمة على شاشة التليفزيون.

وفى إنجلترا يبدو شيئًا مفاجئًا أن لدينا جيلا جديدًا رائعًا من الممثلين، إننا نحس أننا نشاهد صفين من الرجال العاملين بأحد المصانع، يقفان فى اتجاهين متعاكسين، أحدهما يجرجر أقدامه شاحبًا مرهقًا، والآخر يمشى بخطى فسيحة مفعمة بالحيوية والنشاط، ويقوم عندنا الانطباع بأن أحد الصفين أفضل من الآخر، وأن هذا المليء بالنشاط «مصنوع من مادة أفضل». هذا صحيح فى جانب منه فقط، لكن هذه الدورة الجديدة من العمال ستنتهى شاحبة مرهقة كالآخرين، نتيجة حتمية لشروط معينة لم تتغير بعد، والمأساة هى أن المكانة المهنية للممثلين فوق سن الثلاثين نادرًا ما تكون تعبيرًا حقيقيًا عن مواهبهم، فثمة ممثلون بلا حصر لم تتح لهم أبدًا فرصة تطوير مواهبهم الكامنة إلى حد الإثمار، وطبيعى فى وظيفة ذات طابع فردى خالص، أن تضفى أهمية زائفة وزائدة على الحالات الاستثنائية. والممثلون البارزون – شأنهم شأن كل فنان حقيقى – لديهم لون من التكوين النفسى الغامض، إنهم – بنصف الوعى، بل ربما كانت ثلاثة أرباع الوعى خافية عليهم – يقولون إن «شيئًا داخليًا» أو «دافعًا» أو «أصواتًا خاصة» هى التى تمكنهم من تطوير رؤيتهم وفنهم، وقد تتبع بعض النماذج الخاصة قواعد خاصة، وأن واحدة من أعظم الممثلات فى عصرنا تبدو أثناء التدريبات وكأنها لاتلتزم منهجًا بعينه غير أن لها نظامًا نادرًا خاصًا بها استطاعت أن تعبر عنه فى لغة كلغة مدرسات الحضانة. قالت لى «اليوم سنعجن الدقيق يا عزيزى»، «أرجعها إلى الفرن كى تنضج قليلاً»، «الآن سنضع الخميرة»، «اليوم نرش عليها السائل لتطريتها». لا يهم، إن هذا علم دقيق، تمامًا كما لو صنعت هذا كله بمصطلح استديو الممثل، لكن قدرتها على استخلاص النتائج تظل داخلها وخاصة بها، ولا تستطيع أن تنقلها على نحو مفيد إلى من حولها، هكذا... حين تكون هى «تطهو فطيرتها»، يكون الممثل الذى إلى جوارها «يلعب دوره كما يشعر به»، ويكون الثالث – بلغة مدرسة الدراما – يبحث عن «الصدق الستانسلافسكى الذى يجاوز الواقع»، ولا تتاح فرصة عمل جماعى بين هؤلاء، ومن المعروف – منذ زمن بعيد – أن ندرة من الممثلين هى التى تستطيع الاستمرار إلى مالا نهاية دون الانتهاء إلى فرقة ثابتة، لكننا كذلك يجب أن نواجه حقيقة أنه حتى الفرقة الثابتة محكوم عليها بالموت على المدى الطويل إذا لم يكن

لها هدف، أى ليس لها منهج، أى ليست لها مدرسة، وطبيعى أننى لا أعنى بالمدرسة صالة ألعاب رياضية حيث يدرب الممثلون أطرافهم، فالعضلات الطيعة وحدها لاتطور فنًا، والسلم الموسيقى وحده لايخلق عازف البيانو، وتمرين الأصابع وحدهالاتطور فنا، وتمرين الأصابع وحدها لايساعد فرشاة الرسام، هذا رغم أن معظم لاعبى البيانو يمضون ساعات متواصلة كل يوم فى تمرين أصابعهم، ورغم أن الرسامين اليابانيين يقضون أعمارهم يتمرنون على رسم دائرة كاملة. وفن التماثيل - بمعنى من المعانى - أكثر انضباطًا من كل الفنون، ودون تعلم مستمر، سيقف الممثل فى منتصف الطريق.

حين نجد الموت إذن فمن القاتل؟ لقد قيل الكثير - علنًا وسرا - مما تحمر له آذان الناقد، كى نعتقد أنه عن هؤلاء تصدر أشد ألوان المسرح مواتًا، عبر السنين ونحن نعول ونندمدم حول «النقاد»! كما لو كان هؤلاء الرجال القلائل يندفعون بأقصى سرعة من باريس إلى نيويورك ومن معارض الأعمال الفنية إلى الحفلات الموسيقية إلى العروض المسرحية، وهم دائمًا يرتكبون الأخطاء الخالدة نفسها، أو كما لو كانوا جميعًا توماس بيكيت، صديق الملك فى عهده، ما أن يصبح كاردينالا حتى يتحول إلى المعارضة كمن سبقوه، إن النقاد يأتون ويذهبون، لكن هؤلاء المنقودين يجدونهم دائمًا الشىء نفسه، إن نظامنا وصحفنا واحتياجات القراء والملاحظات التى تُملى بالتليفون ومشاكل الحيز والمساحة وكم الزبالة المعروضة على مسارحنا والأثر الذى يدمر الروح نتيجة القيام بالعمل نفسه سنوات طويلة. كل هذا يتآمر كى يحول بين الناقد وممارسة وظيفته الحيوية، حين يذهب رجل الشارع إلى المسرح يذهب لحساب متعته الشخصية، أما حين يذهب الناقد إلى المسرح فهو يزعم أنه يذهب لحساب رجل الشارع، لكن هذا ليس صحيحًا. فالناقد ليس مجرد بائع معلومات سرية يُسرِّبها كى يستفيد بها المراهنون فى سباق الخيل، بل إن له دورًا أهم وأخطر، وفن بلا نقاد مهدد بمزيد من الأخطاء دائمًا.

وعلى سبيل المثال، فإن الناقد يكون فى خدمة المسرح حين يطارد مختلف صور العجز وافتقاد الكفاءة. وإذا هو قضى معظم الوقت ساخطًا فأغلب الظن أنه محق،

ويجب أن نتقبل الصعوبة القاهرة فى العمل المسرحى، فقد يكون المسرح – أو يجب أن يكون إذا أخذه أصحابه مأخذ الصدق – أصعب وسائل التواصل على الإطلاق، هنا لامجال للخطأ، ولا مجال للإسراف أو التبديد، فالرواية باقية أمام القارئ الذى قد يقفز منها صفحات أو فصولاً بأكملها، أما المتفرج فهو معرض للانتقال من المتعة إلى الملل فى لمحة، وإذا ضاع لن يستطيع أن يسترد مافات، إن ساعتين من الزمن فترة قصيرة، وهى أبدية أيضًا، واستخدام ساعتين من الوقت العام إنما هو فن رفيع، رغم ذلك فإن هذا الفن – بمتطلباته المرعبة – يقوم فى العادة على عمل عرضى ، وفى هذا الفراغ المميت ثمة أماكن قليلة هى التى تستطيع أن تعلمنا فنون المسرح، لكننا نميل دائمًا لأن نقع على المسارح التى تقدم الحب لا العلم، وهذا مايدعى الناقد المسكين إلى تقييمه والحكم عليه كل ليلة.

نقص الكفاءة هى الرذيلة، هى شرط المسرح العالمى ومأساته على أى مستوى، فما من كوميديا خفيفة جيدة، أو عرض موسيقى أو سياسى، أو مسرحية شعرية كلاسيكية نراها إلا ورأينا فيها خدوشًا تنم – فى معظم الأحيان – عن نقص المهارات الأساسية – إن تكنيك إعداد الخشبة والتصميم والحديث والسير عبر الخشبة، بل والجلوس، وحتى مجرد الإنصات ليس تكنيكًا محددًا علميًا. قارن الحد الأدنى الضرورى للعمل فى أى من مسارح العالم – ولنستبعد ضربات الحظ هنا – بالحد الأدنى من مستوى المهارة الضرورى للعزف على البيانو على سبيل المثال، فكر فى آلاف مدرسى الموسيقى فى آلاف المدن الصغيرة يستطيعون أن يعزفوا أصعب مقطوعات ليست، أو يقرأوا بمجرد النظر نوت سكريايين إذا قارنا قدرتنا بالقدرة البسيطة للاعب الموسيقى رأينا أن معظم علمنا لا يزال فى مستوى الهواية أغلب الأحيان، وسيرى الناقد من صور نقص الكفاءة أقل مما يرى من صوز الكفاءة فى تردده على المسرح. دعيت مرة لإخراج أوبرا لإحدى دور الأوبرا فى الشرق الأوسط، وجاء فى الدعوة هذه الكلمات الصريحة: «إن الأوركسترا لدينا لا تشمل كل الآلات، والعازفون يخطئون أحيانًا قراءة النوتة، لكن جمهورنا لم يلحظ شيئًا من هذا حتى الآن»، ولحسن الحظ فإن الناقد يميل لأن يلاحظ، وبهذا المعنى يصبح سخطه شيئًا ثمينًا لأنه دعوة للكفاية. هذه وظيفة حيوية، لكن لا تزال وظيفة أخرى، أن عملية شق طرق جديدة.

إن الناقد يشارك فى اللعبة الميتة إذا لم يتقبل مسئوليته أو إذا قلل من أهمية دوره، والناقد عادة مخلص وودود، يعى وعيًا حادًا الجوانب الإنسانية فى عمله، وكان واحد من «جزارى برودواى» المشهورين معذبًا بكفرة أن عليه وحده تتوقف سعادة أناس ومستقبلهم، وحتى إذا كان واعيًا بقدرته على الهدم فيجب أن يفهم أيضًا أنه قادر على البناء، وإذا كانت « الحالة الراهنة» للأمور عفنة إلى حد بعيد - وأعتقد أن قلة من النقاد فى العالم يختلفون حول هذا - فإن الإمكانية الوحيدة التى تبقى للناقد هى أن يحكم على الأحداث حسب قربها أو بعدها عن هدف ممكن، ويجب أن يكون هذا الهدف هو نفسه لدى الممثل والناقد وهو التقدم نحو مسرح أقل موتًا، لكنه - رغم ذلك وحتى الآن - ليس مسرحًا محددًا، هذا هدفنا النهائى، هدفنا المشترك، ومهمتنا هى أن نطبع بصمات أصابعنا وآثار أقدامنا على الطريق نحوه، ليس مهمًا أن نقطع كل الخطوات، علاقتنا بالنقاد يمكن أن تكون وثيقة بالمدلول السطحى للتعبير، أما المدلول الأعمق فهى علاقة ضرورية ضرورة مطلقة، نحن مثل السمك فى المحيط، بحاجة إلى قدرات كل منا على الالتهام كى لانغص بوجودنا فى قاع البحر، لكن مجرد الالتهام وحده لايكفى، بل نحن بحاجة إلى بذل جهد مشترك كى نطفو على السطح، وهذا هو الأمر الشاق لنا جميعًا.إن الناقد جزء من الكل، وسواء كان يكتب ملاحظاته على عجل أو على مهل، وسواء كان يكتبها باختصار أو بإسهاب، فليس هذا مهمًا فى الحقيقة، هل لديه تصور لما يجب أن يكون عليه المسرح فى مجتمعه، وهل يعيد النظر فى هذا التصور بعد كل خبرة جديدة؟كم ناقدًا يرون وظيفتهم على هذا النحو؟

لهذا السبب فإن الناقد كلما كان داخل العمل كان أفضل، وأنا لا أرى سوى خير فى ناقد يقتحم حياتنا فيقابل الممثلين ويتحدث ويناقش ويلاحظ ويجرى المقابلات، إننى أرحب به وهو يضع يدى على وسيلة التواصل ويحاول أن يديرها بنفسه، بالتأكيد - هنا مشكلة اجتماعية صغيرة دقيقة: كيف يمكن للناقد أن يتحدث إلى شخص قد لعنه بحروف المطبعة؟ قد تنشأ مواقف خرقاء أو محرجة عابرة، لكن من السخف أن نتصور أن هذا السبب كاف كى يحرم الناقد من التواصل بعمل هو جزء منه، إن الحرج من

هذا الجانب أو ذاك يمكن الإقلال منه بسهولة، ولاشك فى أن العلاقة الوثيقة بالعمل ستضع الناقد فى مكان التغاضى عن أصحاب هذه المواقف والنقد الذى يوجهه رجال المسرح لبعضهم البعض لاشك أقسى، لكن لا شك أيضًا فى أنه دقيق ، والناقد الذى لم يعد يستمتع بالمسرح لاشك ناقد مميت، الناقد الحى هو الناقد الذى صاغ لنفسه بوضوح ما يمكن أن يكون عليه المسرح، ولديه الجسارة لأن يضع صياغته تلك موضوع التساؤل كلما شارك فى تجربة مسرحية.

وأسوأ مشكلة عند الناقد المحترف أنه نادرًا مايطلب إليه أن يعرض نفسه للتجارب اللاذعة التى تغير تفكيره، ومن الصعب عليه أن يستعيد حماسه، حتى تكون ثمة مسرحيات قليلة جيدة فى أى مكان من العالم. وعامًا بعد الآخر تتدفق المواد الجديدة إلى شاشات السينما، فى حين أن كل ما بوسع المسرح تقديمه هو الاختيار التعس بين نصوص تقليدية عظيمة أو أعمال جديدة أقل عظمة بكثير، لقد انتقلنا الآن إلى جانب آخر فى المشكلة، وهو أيضًا جوهرى، مشكلة الكاتب المميت.

إن كتابة مسرحية هى صعوبة محزنة فكاتب المسرح مطالب - بحكم طبيعة الدراما ذاتها- أن يتغلغل فى أرواح شخصيات متعارضة، وهو ليس قاضيًا لكنه خالق، وحتى ولو كانت تجربته الأولى فى الدراما لاتضم سوى شخصيتين فقط، وأيًا ما كان أسلوبها، فهو لايزال مطالبًا بأن يعيش الحياة الكاملة لكل من شخصيتيه. وعملية انتزاع الذات كلية من شخصية لأخرى - وهو المبدأ الذى قامت عليه كل من أعمال شكسبير وتشيكوف - عملية فوق طاقة الإنسان فى "أى عصر، إنها تتطلب مواهب متفردة ربما لا تتفق وعصرنا، وإذا كانت أعمال كتاب المسرح المبتدئين تبدو هشة رقيقة، فذلك لأن تعاطفهم الإنسانى لم يتحدد بعد. من الناحية الأخرى فليس هناك شىء يدعو إلى الريبة والتشكك مثل رجل ناضج فى منتصف العمر مشتغل بالأدب يجلس إلى مكتبه كى يخلق شخصيات ثم يطلعنا على كل أسرارها، وقد جاء التمرد فى فرنسا على الشكل الكلاسيكى فى الرواية رد فعل ضد المؤلف الخالق العليم بكل شىء، وأنت إذا سألت مرجريت دورا ماذا يحس أحد شخوصها الآن لأجابت: «ومن يدرينى؟» ولو أنك سألت روب جرييه لماذا قام أحد شخوصه بعمل معين لأجاب: «كل ما أعرفه على وجه اليقين هو أنه قد فتح الباب بيده اليمنى». لكن هذه الطريقة فى

التفكير لم تبلغ المسرح الفرنسى، حيث يأتى المؤلف فى جلسة التدريب الأولى كى يقدم عرضًا يقوم به شخص واحد، فهو يقرأ ويؤدى كل الأدوار، هذه هى الصورة المكبرة لتقليد يموت بصعوبة فى كل مكان، لقد أرغم المؤلف على أن يجعل من تخصصه فضيلة، وأن يجعل من حرفيته عكازًا لأهمية الذات التى يعرف فى دخيلته أن عمله لايبررها، وربما كانت الحاجة إلى الخصوصية جانبًا من التكوين النفسى للكاتب، وربما كان الأمر أنه فقط حين يغلق الأبواب وراءه، ويخلو إلى نفسه، يستطيع أن يصارع صوره وصراعاته الداخلية ويشكلها، تلك الصور والصراعات التى لايستطيع التحدث عنها أمام الملأ، ونحن لانعرف كيف كان أيسخيلوس أو شكسبير يعملان، كل ما نعرفه أن العلاقة بين الرجل الذى يجلس إلى مكتبه ويخرج كل شىء على الورق من ناحية وعالم الممثلين وخشبات المسارح من الناحية الأخرى قد أصبحت تدريجيًا علاقة واهية وغير مرضية، وأفضل كتاب المسرح الإنجليزى جاءوا عن طريق المسرح نفسه، ويسكر، آردن، أوسبورن، بنتر، – وتلك أوضح الأمثلة – كلهم مخرجون وممثلون إلى جانب أنهم مؤلفون، بل وعمل بعضهم أحيانًا فى وظيفة متعهدى الحفلات.

وأيا ما كان الأمر، وسواء كانوا دارسين أو ممثلين، فإن قلة من المؤلفين هم الذين يمكن القول عنهم إنهم ملهَمون وملهِمون، ولو كان المؤلف جلادًا لا ضحية استطعنا اتهامه بأنه قد خان المسرح، أما والأمر على ما هو عليه فلا يمكن اتهامه بالخيانة إلا لو تمثلت فى الإهمال، بمعنى أن المؤلفين قد فشلوا فى الارتفاع إلى مستوى تحديات عصرهم، وبطبيعة الحال ثمة استثناءات ذكية متألقة هنا وهناك، لكننى أفكر بالإبداع الجديد الذى يتدفق كل يوم من السينما إلى جانب الحصاد العالمى لقليل من النصوص الدرامية الجديدة، حين تهدف المسرحيات الجديدة إلى تقليد الواقع، فهى أكثر وعيًا بما هو مقلد عنها بما هو واقعى وإذا كانت تهدف للكشف عن شخصية فهى نادرًا ما تمضى لأبعد من تقديم النمط الجامد، وإذا كانت تقدم قضية فغالبًا ما تتخذ تلك القضية هدفًا لاجتذاب المتطرفين، وحتى إذا ما حاولت أن تناقش ماهية الحياة فنحن عادة لانجد فيها سوى تلك العبارات الملفوفة جيدًا وإذا كانت نقدًا اجتماعيًا فهى

تالية على الأحداث، نادراً ما تمس قلب القضية الاجتماعية، وإذا كانت هادفة للإضحاك فهى تتوسل إلى ذلك بوسائل مستهلكة كل الاستهلاك.

نتيجة لهذا فنحن - معظم الأحيان - مرغمون على الاختيار بين أن نبعث الحياة فى المسرحيات القديمة أو نضع على المسرح أعمالاً حديثة - نحن نعرف أنها ناقصة الكفاية - كإشارة إلى حاضرنا وواقعنا، غير هذين الاختيارين لا يبقى سوى أن نحاول أن ننشئ مسرحيتنا، كما حدث مثلاً حين بحث جماعة من الكتاب الممثلين فى فرقة «الرويال شكسبير» عن مسرحية عن فيتنام ليقدموها، ولما لم يجدوا شرعوا هم فى تأليف مسرحية، عن طريق تكنيك الارتجال والابتكار الحر، كى يسدوا هذا الفراغ، وقد يكون الإبداع الجماعى - إذا كان خصبًا وثريًا قدر ما يكون القائمون به كذلك - أفضل من نتائج فردية واهنة، لكن هذا لايدلل على شيء، وتبقى - رغم كل شيء - الحاجة إلى نوع من السلطة إذا شئنا أن نبلغ الكفاية، وأن نركز مايرغم عمل الجماعة على إهماله.

ونظريا، ليس هناك من هو أكثر حرية من كاتب المسرح، إنه يستطيع أن يستحضر الدنيا كلها على الخشبة، لكنه فى الحقيقة جبان إلى حد غريب، إنه ينظر إلى الحياة كلها، ومثلنا جميعًا، لايرى منها سوى شريحة ضئيلة، ومن هذه الشريحة، ثمة جانب واحد هو الذى يأسر خياله، ولسوء الحظ فإنه نادراً ما يحاول أن يربط هذا التفصيل ببناء أكبر منه، كما لو كان يتقبل - دون مساءلة - أن يكون حدسه هو اليقين الكامل، وأن تكون الحقيقة التى يراها هى الحقيقة كلها، كأنما اعتقاده فى ذاتيته - من حيث هى وسيلته - وفى قوته يحول بينه وبين الجدل، بين ما يراه وما يفهمه، هكذا نجد لدينا أحد كاتبين: إما هذا الذى يعبر عن خبرته الداخلية فى عمقها وإظلامها أو ذاك الذى ينأى بنفسه عن هذه المساحة لاستكشاف العالم الخارجي، وكلاهما يعتقد أن عالمه كامل لاينقص منه شيء، وإذا لم يكن شكسبير قد ظهر إلى الوجود لأصبح مفهومًا أن نضع نظرية حول استحالة أن يلتقى الجانبان، لكن المسرح الإليزابيثى وُجد رغم ذلك، ورأينا نحن - متأخرين - هذا المثال معلقًا على الدوام فوق رءوسنا، فمنذ أربعمائة سنة كان بوسع الكاتب الدرامى أن يحاول استحضار نمط الأحداث فى

العالم الخارجي، والأحداث الداخلية لأفراد معزولين ذوى نفسيات مركبة، والتجاذب العنيف لمخاوفهم وطموحاتهم فى صراع مفتوح، كانت الدراما كشفًا، كانت مواجهة، كانت تناقضًا يستدعى التحليل والتعرف، لتؤدى فى النهاية إلى إيقاظ الفهم، ولم يكن شكسبير قمة بغير قاعدة، تطير وحدها بين السحب، بل كانت تدعمه صفوف من الدراميين الأقل، الأقل موهبة بطبيعة الحال، لكنهم يشاركونه الطموح نفسه إلى النضال ضد ما أسماه هاملت صور ضغوط العصر، رغم ذلك فإن المسرح الإليزابيثى الجديد الذى يعتمد على الشعر والأبهة سيكون شيئًا فظيعًا، وهذا يدعونا لأن ننظر للمشكلة عن قرب أكثر، لنحاول أن نرى بالضبط ماذا كانت الميزات الخاصة عند شكسبير، هنا تبدو حقيقة واضحة على الفور: أنه كان يستخدم الوحدة نفسها المتاحة الآن: بضع ساعات من الوقت العام، وكان يستخدم هذه الفترة الزمنية كى يراكم – ثانية بعد ثانية – كمية من المادة الحية ذات ثراء لايصدق، هذه المادة يتواقت وجودها على مستويات منوعة لاحصر لها، تغوص عميقًا وتحلق عاليًا، الحيل الفنية، استخدام الشعر والنثر، المناظر الكثيرة المتغيرة، والإثارة، والطرافة، والمقاطعة، تلك كلها كانت وسائل أرغم الكاتب على تطويرها كى يشبع حاجته، إن للكاتب هدفًا إنسانيا واجتماعيا دقيقًا هو مبرر بحثه عن موضوعاته، وهو مبرر بحثه عن وسائله، وهو مبرره لعمل المسرح، واليوم نرى كاتب المسرح لايزال سجين العقدة والاطراد والأسلوب، مربوطًا بتراث القيم الفيكتورية. يرى التوق والطموح كلمات دنسة، وما أشد حاجته إلى كليهما، آه لو كان لطموحه أن يرقى معارج السماء! لكنه مادام بقى نعامة، مجرد نعامة وحيدة معزولة فإن هذا لن يحدث أبدًا، وقبل أن يرفع رأسه من الرمال عليه أن يواجه المأزق نفسه: أن يكتشف مايعتقد أنه المسرح.

وطبيعى أن المؤلف يعمل بما حصل عليه دون أن يستطيع القفز خارج معقوليته، وهو أن يستطيع أن يحمل نفسه على أن يبقى أفضل مما هو عليه أو غير ما هو عليه، إنه يستطيع أن يكتب فقط عما يراه ويحسه ويفكر فيه، لكن شيئًا واحدًا يمكنه أن يعدل الأداة فى اتجاهه. فكلما ازداد تعرفًا على الروابط الناقصة فى علاقاته أدرك – وهو على حق – أنه ليس على العمق الكافي بالجوانب الكافية فى الواقع، ولا على

العمق الكافى بالجوانب الكافية فى المسرح، وأدرك أن عزلته الضرورية هى أيضًا سجنه، وأصبح أكثر قدرة على أن يبدأ اكتشاف الوسائل التى تتيح الربط بين الملاحظة والخبرة، وهو مايفتقده الآن.

ولنحاول أن نحدد القضية التى تواجه الكاتب تحديدًا دقيقًا، لقد تغيرت احتياجات المسرح، لكن الاختلاف ليس اختلافًا فى المودة، ليس أنه منذ خمسين عامًا كان نمط من المسرح هو المودة الجديدة السائدة، ومؤلف اليوم «الذى يحس نبض الناس» يستطيع أن يجد طريقه إلى المصطلح الجديد. الاختلاف هو أن كتاب المسرح ظلوا زمنًا طويلاً يستغلون بنجاح إدخال قيم من مجالات أخرى إلى المسرح، فإذا وصفت إنسانًا بأنه «كاتب» والكتابة هنا تعنى القدرة على ضم كلمات إلى كلمات، وعبارات إلى عبارات بطريقة أنيقة وذات أسلوب – فمن المنتظر أن تكون هذه بداية كتابة جيدة للمسرح، وإذا استطاع إنسان أن يبتكر عقدة مناسبة وبعض «الانعطافات» – تلك التى يسمونها «فهم الطبيعة البشرية» – فإن هذا كله يمكن اعتباره بلا شك وعلى الأقل – خطى البداية نحو الكتابة المسرحية الجيدة، أما الآن فإن فضائل الحرفة، مثل البناء المتقن ونهايات الفصل المؤثرة والحوار المتموج، كلها قد افتضح زيفها تمامًا، وليس دون ذلك تأثير التليفزيون، الذى استطاع أن يعوِّد متفرجه – من كل الطبقات وفى جميع أنحاء العالم – على تكوين أحكام بشكل مستمر – لحظة التقاطهم للمشهد على الشاشة – حتى إن الراشد المتوسط بوسعه أن يضع الشخصيات والمشاهد فى مواقف دون عون من أحد، ودون وجود «الحرفى الجيد» الذى يعينه بالشرح والإرشاد، إن الشك الدائم فى الفضائل غير المسرحية بدأ الآن يفسح الطريق لفضائل أخرى، وهذه فى الحقيقة أكثر ارتباطًا بالشكل المسرحى وأكثر دقة كذلك، لأننا إذا بدأنا بمسلمة أن خشبة المسرح هى خشبة مسرح، كان هذا يعنى أنها ليست مكانًا مناسبًا لقص قصة ممسرحة، أو قصيدة ممسرحة، أو محاضرة ممسرحة، أو حكاية ممسرحة، وهكذا فإن الكلمة التى تقال على الخشبة توجد – أو تفشل فى أن توجد – حسب التوترات التى تخلقها الخشبة، داخل الشروط التى توجد فيها هذه الخشبة، وبعبارة أخرى: رغم أن الكاتب الدرامى يضع فى عمله حياته التى تتغذى بالحياة من حوله – فالخشبة العارية

ليست برجًا عاجيا - لكن الاختيارات التى يقوم بها والقيم التى يلاحظها إنما تكتسب قوتها حسب ماتستطيع أن تخلقه بلغة المسرح. ويمكن أن ترى هذه الأمثلة كلما حاول كاتب - لأسباب أخلاقية أو سياسية - استخدام المسرحية بوصفها حامل الرسالة، ومهما كانت قيمة الرسالة، فإنها ستكون فعالة حسب القيم التى تنتمى للخشبة ذاتها، والكاتب اليوم يستطيع أن يخدع نفسه بسهولة إذا ظن أنه يستطيع أن يستخدم «الشكل التقليدى» كمجرد مركبة، كان هذا صحيحًا حين كانت الأشكال التقليدية لاتزال حية عند مشاهديها، أما اليوم فلم تعد هناك أى أشكال تقليدية يمكنها أن تستمر فى الحياة، فحتى الكاتب الذى لايعنيه المسرح من حيث هو بل يعنيه فقط ما يود أن يقوله، سيجد عليه أن يبدأ من الجذور، أن يواجه مشكلة طبيعة التعبير الدرامى نفسه، وليس هناك مخرج - اللهم إلا لو كان مستعداً لأن يستخدم مركبة متهالكة، لم تعد قادرة على أن تمضى به إلى حيث يريد، هكذا تلتقى مشكلة الكاتب الحقيقى ومشكلة المخرج التقاء اليد بالقفاز.

وحين أسمع مخرجًا يتحدث - ذَرِب اللسان - عن خدمة المؤلف وعن جعل المسرحية تتحدث بنفسها تستيقظ شكوكى على الفور، لأن هذا أصعب شىء على الإطلاق، وأنت إذا جعلت المسرحية تتحدث بنفسها فقد لايصدر عنها صوت بالمرة، وإذا أردت للمسرحية أن تكون مسموعة فيجب أن تستحضر صوتها، وهذا يتطلب عدداً من الأعمال القصدية بحيث تكون النتيجة على قدر كبير من البساطة، وعلى أى حال فالبداية بطلب البساطة قد يكون أمراً سلبيًا، قد يكون مجرد «زوغان» سهل من الخطوات المضبوطة نحو الإجابة البسيطة.

إن دور المخرج دور غريب، هو لا يطلب أن يكون إلهًا، لكن دوره يتضمن هذا، وهو يريد أن يكون معصومًا من الخطأ، لكن هناك مؤامرة غريزية من جانب الممثلين كى يدفعوه لأن يلعب دور الحكم، لأن الحكم مطلوب فى كل وقت. إن المخرج هو - بمعنى من المعانى - أفاك دجال، دليل فى سواد الليل لا يعرف الأرض، وليس لديه

اختيار آخر، فلابد له أن يقود جماعته، وأن يتعلم الطريق كلما سار فيه، ويكمن الموت غالبًا حين لا يتعرف على هذا الموقف وتبزغ الآمال فى الأفضل إذا كان هذا أسوأ ما يواجهه المخرج.

والموت يرجع بنا دائمًا إلى التكرار، فالمخرج المميت يستخدم صياغات قديمة ومناهج قديمة ونكات قديمة ومؤثرات قديمة، وبدايات محفوظة للمشاهد ونهايات محفوظة لها، وهذا يسرى تمامًا على رفاقه المصممين ومؤلفى الموسيقى إذا لم يبدأوا فى كل مرة بداية طازجة ويطرحوا السؤال الحقيقى والجدير بأن يطرح: لماذا تصميم الثياب أصلا ولماذا الموسيقى.. وما الهدف؟ والمخرج المميت هو الذى لا يدخل أى تحديات على الاستجابات المشروطة التى لابد أن يحتويها كل قسم من أقسام عمله.

منذ أكثر من نصف قرن على الأقل، أصبح من المسلم به أن المسرح وحدة، وأن كل عناصره يجب أن تتمازج وتتآلف، وأدى هذا الفهم إلى ظهور دور المخرج، غير أن هذه الوحدة كانت فى معظم الأحيان وحدة خارجية، امتزاجًا خارجيا معقولاً من الأساليب بحيث لا تتصادم أو تتنافر، وحين نفكر كيف يمكن التعبير عن الوحدة الداخلية لعمل مركب، فإننا قد نجد العكس: أن تنافر العناصر الخارجية أمر جوهرى تمامًا، فإذا نحن مضينا خطوة أبعد، نحو الجمهور، والمجتمع الذى جاء منه هذا الجمهور، فقد نجد أن الوحدة الحقيقية لكل هذه العناصر تخدمها عوامل تبدو – حسب معايير أخرى – قبيحة ومتنافرة ومدمرة.

إن مجتمعًا مستقرًا ومنسجمًا قد لا يكون بحاجة – فى مسرحه – إلا إلى البحث عن الوسائل التى تعكس وتؤكد استقراره وانسجامه، مثل هذه المسارح التى تميل إلى أن توحد الفنانين والجمهور فى كلمة «نعم» واحدة متبادلة. لكن عالما متغيرًا ومشتتًا عليه أن يختار – فى الغالب – بين المسرح الذى يقول «نعم» كاذبة زائفة، أو إثارة يبلغ من قوتها أنها تفتت جمهورها إلى «لاءات »كثيرة نابضة بالصدق والحياة.

* * *

ولقد علمتنى المحاضرة حول هذه الموضوعات الشيء الكثير، وأعرف أنه فى هذه اللحظة سيقفز واحد من بين الجمهور ليسألنى:

أ - هل أعتقد أن المسارح التى لا تحقق هذا المستوى الرفيع يجب أن تغلق أبوابها ؟ أو :

ب - هل أعتقد أنه شيء لا يليق أن يحاول الناس الاستمتاع بتسلية جيدة؟ ثم :

جـ - وماذا عن الهواة؟

وتكون إجابتى فى العادة أننى لا أحب أبدًا أن أكون رقيبًا، أصادر شيئًا أو أفسد تسلية أحد، وأننى أقدر مسارح الريبرتوار تقديرًا كبيرًا، وأقدر كذلك تلك الجماعات فى كل أنحاء العالم التى تناضل ضد عقبات كثيرة من أجل الارتفاع بمستوى عملها، وأننى أحترم احترامًا كبيرًا حق الناس فى المتعة، وخاصة حق أى إنسان فى اللهو، وقد جئت شخصيًا إلى المسرح لدوافع حسية أو غير مسئولة معظم الأحيان. إن التسلية شيء طريف ومبهج، لكن أسئلتى لا تزال قائمة عما إذا كانوا يشعرون - على وجه العموم - بأن المسارح تقدم إليهم ما يتوقعون أو ما يريدون .

لست ضد التبديد بوجه خاص، غير أن من المثير للرثاء ألا يعرف إنسان ما يبدده، وبعض السيدات العجائز اعتدن أن يستخدمن الجنيهات لتحديد الصفحات فى الكتب. وليس هذا عملا أخرق إلا لمن كانت منهن سريعة النسيان.

إن مشكلة المسرح المميت هى كمشكلة الشخص البليد ثقيل الظل، له رأس وقلب وذراعان وساقان، وعادة له أيضًا أسرة وأصدقاء، بل وقد يكون له بعض المعجبين، لكننا نضيق به حين نلقاه وحين نراه نأسف لأنه - على نحو ما - فى قاع إمكانياته وليس فى قمتها، ونحن حين نقول عن شيء إنه مميت، لا نعنى أنه ميت، نعنى شيئًا نشطًا بشكل يدعو إلى الكآبة، وهو - لهذا السبب نفسه - قادر على التغير. والخطوة الأولى نحو التغير هى مواجهة الحقيقة البسيطة المؤلمة وهى أن معظم ما يقدم اليوم باسم المسرح وفى كل أنحاء العالم - ليس سوى تزييف لكلمة كانت يومًا حافلة بالمعنى. حرب ونضال أم أمن وسلام؟ لازالت عربة الموسيقيين العتيقة الضخمة تدرج

على الطريق، حاملة آثار كل فنان إلى كوم النفايات الذى لا ينى عن الارتفاع. المسارح والممثلون والنقاد والجمهور كلهم معشقون فى آلة واحدة، قد تصر وتئز لكنها لا تتوقف أبدًا. ثمة موسم جديد على الأبواب، ونحن مشغولون لا نتوقف لنسأل السؤال الخطير الوحيد الذى/ يمكن أن يكون مقياسًا لكل شىء فى هذا البناء: لماذا المسرح أصلاً؟ لأى شىء؟ هل هى مفارقة تاريخية؟ أهو أثر بال متخلف يجب أن يحال إلى التقاعد مثل نصب تذكارى قديم؟ أو زى طريف عتيق؟ لماذا نصفق ونستحسن.. ولأى شىء ؟ هل لخشبة المسرح مكان حقيقى فى حياتنا؟ أية وظيفة يمكن أن تؤديها؟ ماذا يمكنها أن تقدم؟ ماذا يمكنها أن تستكشف؟ ما خصائصها وما سماتها الخاصة؟

فى المكسيك، وقبل اختراع العجلة، كان على جماعات العبيد أن تحمل الأحجار الضخمة عبر الغابة ثم تصعد بها الجبل، فى حين كان أطفالهم يدفعون الدمى واللعب على بكرات صغيرة، لقد صنع العبيد البكرات لأطفالهم، لكنهم ظلوا قرونًا عدة لا يستطيعون إدراك العلاقة. حين يلعب ممثلون مجيدون أدوارهم فى كوميديات رديئة أو فى أعمال موسيقية من الدرجة الثانية، وحين يستحسن الجمهور الكلاسيكيات اللامبالية لأنه يستمتع فقط بتصميم الثياب أو طريقة تغيير المناظر أو حتى جمال الممثلة الأولى، فلا شىء خطأ فى هذا لكن.. هل لاحظوا أى شىء تحت الدمية التى يجرونها بالخيوط؟ إنها هى العجلة!

المسرح المقدس

إننى أسميه المسرح المقدس طلباً للاختصار، لكنه يمكن أن يسمى مسرح جعل ما هو غير مرئى مرئيًا، وفكرة أن خشبة المسرح مكان يبدو فوقه ما هو غير مرئى أن معظم جوانب الحياة تفر من حواسنا، ومن أصدق التفسيرات للفنون المختلفة أنها تتحدث عن طريق أنماط نبدأ نحن فى التعرف عليها فقط حين تعبر عن نفسها كإيقاعات أو أشكال، ونحن نلاحظ أن سلوك الناس والجماعات والتاريخ إنما يخضع لمثل هذه الأنماط المترددة. فنحن نسمع الأبواق تحطم جدران المبنى، فنعرف أن ثمة شيئًا سحريًا اسمه الموسيقى صادراً عن أولئك الرجال بسترات بيض وربطات عنق يعزفون ويتمايلون ويصخبون، ورغم سخف الآلات التى تصدر عنها، فإنه من خلال ما هو عينى فى الموسيقى نتعرف على ما هو مجرد، ونعرف أن هؤلاء الأفراد العاديين وآلاتهم المتجهمة إنما يتحولون عن طريق فن يتملكهم، ونحن قد نمارس طقسًا لعبادة شخصية العازف لكننا نعى أنه ليس هو الذى يصنع الموسيقى، لكن الموسيقى هى التى تصنعه، وإذا كان العازف مسترخيًا ومفتوحًا ومندمجًا مع أنغامه، فإن ما هو هو غير مرئى سيتملكه، ومن خلاله سيبلغنا نحن.

وهذه هى الفكرة، أن الحلم الحقيقى وراء مُثُل المسرح المميت الزائفة. هذا ما يعنيه ويتذكره أولئك الحساسون الجادون حين يستخدمون كلمات كبيرة مائعة مثل النبل والجمال والشعر، كلمات أود أن أعيد اختبارها بالنظر إلى الكيفية الخاصة التى توحى بها. إن المسرح هو الساحة الوحيدة الباقية التى لازالت المثالية فيها قضية مطروحة، وأعداد غفيرة من الجمهور فى كل أنحاء العالم سيجيبون بالإيجاب – من خلال خبراتهم الخاصة – بأنهم قد رأوا وجه الشىء غير المرئى عن طريق تجربة على

الخشبة تتجاوز خبرتهم بالحياة وتتخطاها. سيذكرون أن «أوديب» أو «بيرنيكا» أو «هاملت» أو «الشقيقات الثلاث» قدمت بجمال وحب، فأشعلت أرواحهم ومنحتهم ذكرى شيء لا يعرفونه في رتابة حياتهم اليومية وابتذالها، وهم حين يوجهون اللوم للمسرح المعاصر لما يحويه من قذارات المطابخ وصور القسوة، فإن هذا - بصدق - ما يحاولون أن يقولوه. إنهم يذكرون المسرح الرومانسي أثناء سنوات الحرب، مسرح الألوان والأصوات، مسرح الموسيقى والحركة، وكيف جاء كالماء البارد في ظمأ الحياة القاسية، في ذلك الوقت كان يقال إنه هروب، رغم أن الكلمة لم تكن دقيقة تماماً، كان بالفعل هروباً لكنه كان ذكرى باقية كذلك، مثل عصفور في زنزانة سجن، وحين انتهت الحرب ناضل المسرح من جديد نضالاً شرساً كي يجد القيم نفسها.

كانت لمسرح نهاية الأربعينيات أمجاده العظيمة: كان مسرح جوفيه وبيرار، وجان لوى بارو، وفي الباليه كان هناك كلافيه: «دون جوان» و«امفتريون» وبعث جون جيلجوود لمسرحيتي «أهمية أن تكون جادا» و«بير جينيت» على الأولدفيك، وأعمال أوليفيه: «أوديب» و«ريتشارد الثالث» و«السيدة لا تحترق» و«فينوس موضع ملاحظة». ماسين في الكوفنت جاردن تحت قفص الطيور في «القبعة ذات الأركان الثلاثة»، تماماً كما كان منذ خمسين عاماً مضت، كان هذا كله مسرح اللون والحركة، مسرح النسيج الطريف، والظلال، والكلمات التي تتعدد مراكزها لكنها تنتظم كحلقات في سلسلة، والتنفيذ البارع المتقن، والأضواء وكل صور الدهشة والأسطورة، كان مسرح أوروبا التي تقصفها القنابل كل يوم، ويبدو أنها قد اجتمعت على هدف واحد: الرجوع لذكريات الجمال في الماضي.

كنت أسير في ساحة في هامبورج بعد ظهر يوم من ١٩٤٦، وكان الضباب الرمادي المعتم الذي يملأ النفس بالكآبة يلف البغايا اليائسات المشوهات، بعضهن يستند إلى عكاكيز، أنوفهن زرقاء وخدودهن شاحبة، ثم رأيت حشداً من الأطفال يندفع مستثاراً نحو باب ملهى ليلي، فتبعتهم على الفور. على الخشبة كانت السماء صافية الزرقة، وعلى المسرح اثنان من المهرجين في ثياب رثة موشاة بالترتر اللامع يركبان سحابة مرسومة في طريقهما للقاء ملكة السماء، سأل أحدهما: «وماذا سنطلب منها؟»

أجاب الثانى: «طعام الغداء» وصاح الأطفال مهللين، «وماذا سنطلب للغداء» «دجاج ولحم و...» وبدأ المهرج يعدد أصناف الطعام التى لا يمكن الحصول عليها، وتحول التهليل والصخب إلى هدوء، واستقر الهدوء ليصبح صمتا مسرحيا صادقًا. لقد تحولت الصورة إلى حقيقة، تلبية لاحتياج، إلى شىء لا يمكن الحصول عليه.

فى الصدفة المحترقة لأوبرا هامبورج - الخشبة نفسها فقط هى التى نجت من الاحتراق - تجمع الجمهور، وأمام مشهد معد من صفائح رقيقة ووراءهم الجدار الأسود المتفحم، تناثر المغنون فوق وتحت ليقدموا «حلاق إشبيلية» لأن شيئًا لا يستطيع أن يوقفهم عن هذا العمل فى علية رقيقة تكوم أكثر من خمسين شخصًا، وفى البوصات القليلة المتبقية من الساحة كان ثمة حفنة من أعظم الممثلين قد قررت أن تواصل ممارسة فنها. وفى دسلدورف المدمرة استطاعت مسرحية رديئة Offenbach عن المهربين وقطاع الطرق أن تملأ المسرح بالبهجة، لم يكن ثمة شىء ليناقش أو شىء ليحلل، ففى ألمانيا ذلك الشتاء - كما كان الأمر فى لندن قبلها بعدة سنوات - كان المسرح يستجيب للجوع. ماذا كان هذا الجوع؟ هل كان جوعًا للشىء غير المرئى، جوعًا لحقيقة أعمق من امتلاء شكل الواقع اليومى؟ أم كان جوعًا للأشياء المفتقدة فى الحياة، جوعًا لحوائل دون الواقع؟ إن هذا سؤال مهم فى الحقيقة لأن كثيرين يعتقدون أنه كان لنا، فى ماضينا هذا القريب، مسرح له قيم معينة ومهارات معينة وفنون معينة وأننا - على نحو غشوم أو مستهتر - قد نحيناه جانبًا أو قضينا عليه.

يجب ألا نسمح لأنفسنا بأن يخدعنا الحنين إلى الماضى، فأفضل أعمال المسرح الرومانتيكى، والمتعة المتحضرة للأوبرا والباليه كانت - على أى حال - إنقاصًا ضخمًا من قيمة فن كان فى الأصل فنا مقدسًا فعبر القرون تحولت الطقوس الأورفية إلى عروض جالا، لقد تم غش النبيذ قطرة بعد قطرة، ببطء ودون أن يدرك ذلك أحد.

كانت الستارة دائمًا أعظم رموز مدرسة كاملة فى المسرح -الستارة الحمراء وأضواء قاعدة الخشبة وفكرة أننا جميعًا ارتددنا أطفالاً من جديد، والسحر والحنين للماضى، كل هذا كان أجزاء من كل واحد. قضى جوردون كريج حياته يحول دون

مسرح الوهم، ولكن أثمن ذكرياته كانت أشجارًا مرسومة أو غابات مرسومة، وكانت عيناه تتألقان حين يصف تأثير مشاهدة تلك tromped,ail لكن جاء اليوم الذى أصبحت فيه الستارة الحمراء نفسها تخفى وراءها الدهشة، حين لم نعد بحاجة - أو لم نعد نريد - أن نرتد أطفالاً، وحين استسلم السحر الخشن إلى ذوق عام أكثر نعومة واختلاطًا، عندئذ جذبت الستار إلى أسفل، وأزيحت أضواء قاعدة الخشبة.

ونحن لازلنا نود - بكل تأكيد - أن نمسك - فى فنوننا - بالتيارات غير المرئية التى تسيطر على حياتنا، لكن رؤيتنا الآن قد أصبحت عند الطرف المعتم من ألوان الطيف. الآن أصبح مسرح إثارة الشك، والاستفزاز، والمتاعب ، والفزع أكثر صدقًا من المسرح ذى الهدف النبيل، وحتى إذا كانت للمسرح - فى أصوله - طقوس استطاعت تجسيد ما هو غير مرئى، فيجب ألا ننسى أن هذه الطقوس - فيما عدا بعض أشكال المسرح الشرقى - إما تلاشت أو بقيت فى حالة رثة ومهلهلة. إن رؤية باخ ظلت باقية ودقيقة نتيجة صحة نوته الموسيقية ودقتها، ونحن فى «فيرا أنچيلكو» نشهد تجسيداً حقيقيًا، أما نحن إذا حاولنا مثل هذا اليوم.. فأين نجد مصادرنا؟ فى كوفنترى - على سبيل المثال - أقيمت كاتدرائية جديدة على أفضل المواصفات الممكنة لتحقيق هدف نبيل، وتجمع عدد من الفنانين الصادقين المخلصين، «أفضل الفنانين» كما يقال فى محاولة لتقديم احتفال متحضر بالله والإنسان والثقافة والحياة عن طريق فعل جماعى. هنا مبنى جديد، وأفكار طيبة، وأشغال زجاجية جميلة، الطقس وحده هو الذى كان باليًا ومبتذلاً، فتلك الترانيم القديمة والحديثة - التى ربما بدت جذابة فى كنيسة ريفية صغيرة - والإصحاحات المكتوبة على الجدار، وتلك الثياب الكهنوتية والمواعظ، كلها بدت غير ذات كفاية هنا على نحو محزن، فالمكان الجديد يصرخ مطالبًا باحتفال جديد، غير أن الاحتفال الجديد هو الذى كان يجب أن يأتى أولا بطبيعة الحال، لأن الاحتفال - بكل ما يعنيه - هو الذى يجب أن يحدد شكل البناء، كما كان الأمر حين بنيت كل المساجد والكاتدرائيات والمعابد العظيمة. إن الإرادة الطيبة والإخلاص والتوقير والإيمان بالثقافة لا يكفى، والشكل الخارجى يكتسب أهميته إذا اكتسب الاحتفال نفسه أهمية مساوية. ومن الذى يستطيع أن يعزف النغمة الصحيحة الآن؟ ونحن اليوم -

بالطبع وكما كان الأمر فى كل العصور - بحاجة لأن نجعل على خشبة المسرح طقوساً حقيقية، لكن الطقوس التى يمكن أن تجعل خبرة الذهاب للمسرح خبرة تثير حياتنا لابد لها من أشكال حقيقية أيضاً، هذا شىء ليس فى متناول أيدينا، وليس بوسع المؤتمرات والتوصيات أن تجعله فى طريقنا.

يبحث الممثل عبثًا عن صوت لتقليد مندثر، وفى حاشيته يسير الناقد والجمهور، لقد فقدنا كل حس بالطقوس والاحتفالات - حتى ما كان مرتبطًا منها بميلاد المسيح أو أعياد الميلاد الخاصة أو الجنازات - لكن الكلمات بقيت معنا، وبقيت الدوافع تثير أعماقنا، فنحس بأنه يجب أن تكون لنا طقوسنا، وبأننا يجب أن نعمل «شيئًا» كى نجدها، ونلوم الفنانين لأنهم لم «يجدوها» لنا، على هذا فالفنان يحاول أحيانًا أن يجد هذه الطقوس دون مصدر سوى خياله، فيروح يقلد الأشكال الخارجية للاحتفالات - وثنية أو باروكية - ويضيف إليها - لسوء الحظ - زركشاته وزخارفه، ونادراً ما تكون النتيجة مقنعة، وبعد سنوات وسنوات من التقليد الذى يزداد ضعفًا ووهنًا نجد أنفسنا الآن نرفض فكرة المسرح المقدس نفسها. ليس خطأ المقدس أنه أصبح سلاحًا من أسلحة الطبقة الوسطى لتنشئة الأطفال تنشئة طيبة.

حين ذهبت إلى ستراتفورد - للمرة الأولى فى ١٩٤٥ - كانت كل قيمة يمكن تصورها مدفونة فى قبر من العواطفية «السنتمنتالية» الميتة والجدارة الراضية عن نفسها - لون من التقليد يلقى قبول المدنية والمدارس والصحافة إلى أبعد الحدود. كان الأمر بحاجة لجسارة سيد غير عادى متقدم فى العمر هو سير بارى جاكسون كى يلقى بكل هذا من النافذة وأن يفتح باب البحث الحقيقى عن قيم حقيقية ممكنة من جديد. وفى ستراتفورد أيضًا بعدها بسنوات فى المأدبة الرسمية للاحتفال بأربعمائة عام على مولد شكسبير رأيت مثالا نموذجيا للاختلاف بين ما هو الطقس وما يمكن أن يكون، كان ثمة إحساس بأن الاحتفال بمولد شكسبير يجب أن يكون احتفالا طقسيًا والشكل الوحيد للاحتفال الذى يمكن لأى أن يتذكره علي نحو غائم هو شكل الوليمة، لكن الوليمة اليوم تعنى قائمة من الناس مختارين بعناية من موسوعة «من هو ...» يجلسون حول مائدة مستديرة كموائد الأمير فيليب، يأكلون اللحوم وأسماك السالمون

المدخنة، وينحنى السفراء أحدهم للآخر، وهم يتبادلون نبيذ الطقس الأحمر، وكنت أثرثر مع عضو البرلمان عن الدائرة، ثم ألقى أحدهم خطاباً رسمياً ونحن ننصت بأدب، ثم نهضنا وقوفًا كى نشرب نخب وليم شكسبير، ولحظة تقارعت الكئوس، ولوهلة لا تتجاوز جزءاً من الثانية، وخلال الوعى المشترك لكل واحد من الحاضرين، فجأة تركز وعى الجميع حول الشيء نفسه: عبرت فكرة أنه منذ أربعمائة سنة، كان هذا الرجل موجوداً، وأن هذا هو السبب الذى اجتمعنا من أجله، وعمق الصمت لحظة واحدة، كانت ثمة لمسة معنى، وبعد لحظة أخرى أبعدت هذه اللمسة ومضت إلى النسيان. إذا كنا نفهم عن الطقس شيئًا أكثر من هذا لتحتم أن يكون الطقس الاحتفالى بمثل هذا الفرد الذى ندين له بالكثير مقصوداً وليس عارضًا، كان يجب أن يكون فى قوة مسرحياته، وفى قدرتها على تحدى النسيان. لكننا - على أى حال - لا نعرف كيف نحتفل، لأننا لا نعرف بم نحتفل، كل ما نعرفه هو الحاصل النهائى: نعرف ونود أن نشعر ونبدو أننا نحتفل عن طريق إزجاء المديح والإطراء، وهنا بالضبط مقتلنا، فنحن ننسى أن هناك ذروتين ممكنتين للتجربة المسرحية: هناك ذروة الاحتفال التى تتفجر مشاركتنا فيها متخذة شكل الهتاف والتهليل وصيحات الاستحسان وتصفيق الأيدى، وغيرها، وعلى الطرف الآخر من البعد نفسه ذروة الصمت، شكل آخر من التعرف والإسهام فى خبرة مشتركة، لقد نسينا الصمت إلى أبعد الحدود، حتى أنه أصبح يربكنا ويحيرنا ونحن نصفق بأيدينا على نحو آلى لأننا لا نعرف شيئًا آخر نفعله، ولا نعى أن الصمت أيضًا مسموح به، وأنه أيضًا شيء مناسب.

فقط حين يصل الطقس إلى مستوانا نصبح مهيئين للمشاركة فيه، وليست كل موسيقى «البوب» سوى سلاسل من الطقوس المتاحة لنا، كذلك إنجازات بيتر هال الواسعة والغنية فى دائرة عمله حول «حرب الوردتين» عن شكسبير، القائمة على الاغتيال والسياسة والمؤامرة والحرب، ومسرحية دافيد رودكين المحيرة «بعد هبوط الليل» هى طقس عن الموت، «وقصة الحى الغربى» طقس عن العنف فى المدينة، ويخلق جان جينيه طقوس العقم والانحطاط. حين قمت بجولة فى أرجاء أوروبا مع عرض «تيتوس أندرونيكوس»، مسَّ هذا العمل الغامض من أعمال شكسبير جمهوره مسًّا

مباشراً لأننا كنا قد جعلنا فيه طقساً حول سفك الدم رأى الجمهور أنه حقيقى، وهذا يقودنا إلى قلب الجدل الذى تفجر فى لندن حول ما أطلق عليه «المسرحيات القذرة»، كانت الشكوى هى أن المسرح الآن أصبح منغمساً فى البؤس والتعاسة، وأما فى أعمال شكسبير وفى الفن الكلاسيكى العظيم، فإن العين تتطلع دائماً نحو النجوم، وفى شعائر الشتاء تكمن بذرة الإحساس بشعائر الربيع. وأعتقد أن هذا صحيح، وبمعنى من المعانى فإننى أتفق كل الاتفاق مع معارضينا، لكننى لا أتفق معهم حين أرى ما يقترحون. إنهم لا يبحثون عن مسرح مقدس، وهم لا يتحدثون عن مسرح معجزات. إنهم يتحدثون عن المسرحيات الأليفة المروضة باعتبارها «الأسمى»، فالأسمى عندهم هو «الألطف»، وأن تكون نبيلا عندهم يعنى أن تكون أكثر رقة، لكننا للأسف لا نستطيع أن نأمر فيأتينا التفاؤل والنهايات السعيدة كما نأمر فيأتينا النبيذ من القبو، إنها تصدر - شئنا أم أبينا - عن مصدر معين، وإذا نحن زعمنا أن لدينا مثل هذا المصدر فنحن نخدع أنفسنا بصورة مقلدة ورثة وعفنة. أما إذا اعترفنا بقدر ابتعادنا عن أى شىء له علاقة بالمسرح المقدس لاستطعنا أن نستبعد - مرة وإلى الأبد - الحلم بأن المسرح اللطيف يمكن أن يعود فى لمح البصر إذا بذلت قلة من الناس الطيبين مزيداً من الجهد.

ونحن اليوم - أكثر من أى وقت مضى - تواقون إلى خبرة تتخطى ما هو رتيب ومضجر، بعضهم يلتمسها فى موسيقى الجاز أو الموسيقى الكلاسيكية أو الماريوانا أو عقار إل . إس . دى . أما فى المسرح فإننا ننأى عما هو مقدس لأننا لا نعرف أنه يمكن أن يوجد، نعرف فقط أن ما يسمى بالمقدس قد هجرنا وتخلى عنا، ونحن ننأى كذلك عما هو شاعرى لأننا نعرف أن ما هو شاعرى قد هجرنا وتخلى عنا. ومحاولات إحياء الدراما الشعرية تؤدى - أغلب الأحيان - إلى شىء مذق الطعم أو شىء غامض. لقدأصبح الشعر مصطلحاً بلا معنى، وارتباطه بموسيقى الكلمة وبالأصوات الجميلة هو أثر متلكئ عن تراث تنيسون الذى يلتف - بطريقة ما - حول شكسبير، حتى لقد قام لدينا الارتباط بفكرة أن مسرحية الشعر هى شىء فى منتصف الطريق بين مسرحية النثر والأوبرا، فلا هى تقال ولا هى تغنى، لكنها رغم ذلك مشحونة أكثر من النثر، وهى أرفع من حيث المضمون. وأسمى - بطريقة ما - من حيث القيمة الأخلاقية.

إن قيم البرجوازية قد دمرت كل أشكال الفن المقدس غير أن مثل هذه الملاحظة لا تفيدنا فى قضيتنا. فمن الحماقة أن نشمئز من الأشكال البرجوازية كى نتحول إلى الاشمئزاز من احتياجات مشتركة بين الناس جميعًا، إذا كانت ثمة حاجة للتواصل الحقيقى مع الشىء المقدس غير المرئى عن طريق المسرح فيجب إذن أن نعيد فحص كل الوسائل المتاحة.

يوجه إلىّ الاتهام أحيانًا بأننى أسعى إلى القضاء على الكلمة المنطوقة، والحقيقة أن فى هذا الاتهام السخيف شيئًا من المعنى. فمن الواضح أن لغتنا - التى تختلط باللهجة الأمريكية - هى فى تغير دائم، وأنها لا تكاد تثرى أو تغتنى، ورغم ذلك يبدو أن الكلمة لم تصبح أداة للدرامى كما كانت يومًا ما، هل هذا لأننا نعيش فى عصر من الصور؟ بل هل هذا لأننا يجب أن نمر بفترة من التشبع والإتخام بالصورة حتى تنشأ الحاجة للغة من جديد؟ هذا محتمل جدًا لأن كتاب اليوم يبدون عاجزين عن أن يجعلوا الأفكار والصور تتصادم وتتصارع عن طريق الكلمات ذات القوة التى تنتمى للعصر الإليزابيثى، لقد كتب بريشت - أكثر الكتاب المحدثين تأثيرًا - نصوصًا مليئة وثرية، لكن الإقناع الحقيقى لمسرحياته شىء لا يمكن أن يفصل عن تخيلة لإخراجها، وفى البرية ارتفاع صوت نبى، يصرخ محتجًا على عقم المسرح قبل الحرب فى فرنسا وكتب العبقرى المتألق أنتونين آرتو عدة كراسات اعتمد فيها على خياله وحدسه ليصف مسرحًا جديدًا - مسرحًا مقدسًا، يتحدث فيه مركزه المتفجر عن طريق تلك الأشكال الوثيقة الصلة به، مسرح كالطاعون، يعمل من خلال التسمم والعدوى، التشابه والسحر، مسرح تكون فيه المسرحية، الحدث المسرحى نفسه، بديلاً عن النص.

هل هناك لغة أخرى عند المؤلف فى دقة لغة الكلمات؟ هل هناك لغة للأفعال، لغة للأصوات - لغة الكلمة - كجزء من - الحركة، الكلمة ككذبة، الكلمة كمحاكاة ساخرة، الكلمة كابتذال تافه، الكلمة كتناقض، الكلمة - الصدمة أو الكلمة - الصرخة؟ هل إذا نحن تحدثنا عما هو أكثر من الكلمات، وإذا كان الشعر يعنى ما يحشد أكثر ويتغلغل أعمق ... فهل تكمن هذه اللغة هنا؟ لقد قدنا - تشارلس موروتز وأنا - جماعة فى

مسرح «الرويال شكسبير» أسميناها «مسرح القسوة» كى نفحص مثل هذه المسائل ونحاول أن نتعلم لأنفسنا ماذا يمكن أن يكون المسرح المقدس.

كان اسم الجماعة يشى بالولاء لآرتو، لكننا لم نكن نعنى أننا سنحاول إعادة بناء مسرح آرتو فكل من يود أن يعرف ماذا يعنى «مسرح القسوة» يجب أن يحال مباشرة إلى كتابات آرتو، وقد استخدمنا عنوان آرتو الصادم كى نغطى تجاربنا وكثير منها أثارتها مباشرة أفكار آرتو، رغم وجود تجارب كثيرة بعيدة كل البعد عما كان يتصوره. إننا لم نبدأ من المركز الملتهب، بل بدأنا ببساطة من حواف الدائرة.

أوقفنا أمامنا أحد الممثلين، وطلبنا إليه أن يتخيل موقفًا دراميًا لا يتضمن أى فعل فيزيقى،ثم حاولنا نحن جميعًا أن نتفهم الحالة التى كان عليها الممثل، وهذا مستحيل بالطبع، وتلك كانت النقطة الأساسية فى هذا التدريب، ثم جاءت المرحلة الثانية أن نكتشف الحد الأدنى الذى هو بحاجة إليه كى يكون مفهومًا.. هل هو صوت، حركة، إيقاع؟ وهل يمكن إبدال أى من هذه بالأخرى، أم أن لكل قوتها الخاصة وحدودها الخاصة؟ هكذا كنا نعمل فى ظل شروط قاسية مفروضة فعلى الممثل أن يتواصل مع فكره - ولابد أن تكون البداية فكرة أو رغبة يسقطها - لكن ليس له إلا أن يحرك إصبعا واحداً، أو يصدر نغمة صوتية واحدة، أو يطلق صرخة، أو يستخدم الصفارة التى فى متناول يده.

يجلس الممثل فى طرف الحجرة، مواجهًا الجدار، وفى الطرف الآخر يجلس ممثل، ينظر إلى ظهر الأول، دون أن يسمح له بالحركة، ويجب على الممثل الثانى أن يجعل الأول يطيع أوامره، وحين يدير الممثل الأول ظهره، فليس أمام الثانى من طريقة لتوصيل رغباته سوى إصدار الأصوات، لأن الكلمات غير مسموح بها، إن هذا يبدو مستحيلاً، لكنه يمكن أن يحدث، إن الأمر يشبه عبور هاوية فوق حبل مشدود، والضرورة تمد صاحبها بقوى غريبة متفجرة، سمعت مرة عن امرأة استطاعت أن ترفع سيارة عن جسد طفلها بعد أن صدمته، وهو عمل بطولى يستحيل - تكنيكيا - أن تقوى عليه عضلاتها تحت أى شروط يمكن التنبؤ بها. وقد اعتادت لودميلابيتوف أن

تخطو إلى خشبة المسرح وقلبها يخفق على نحو كفيل - نظريًا - بأن يقتلها كل ليلة. فى هذا التدريب كنا نلاحظ- فى أحيان كثيرة - بعض النتائج الظاهرية: صمت طويل، تركيز عميق، ممثل يظل يجرب فى دائرة من الهمسات والقرقرات، حتى يقف الممثل الآخر ويقوم - بكل ثقة - بالفعل الذى فى عقل الآخر.

كذلك كان هؤلاء الممثلون يجربون محاولة التواصل عن طريق النقر بالأصابع. إن الممثل يبدأ من رغبة قوية فى التعبير عن شىء ما، ومرة أخرى لا يسمح له إلا باستخدام أداة واحدة. إنه الإيقاع هذه المرة. وفى أحيان أخرى كان الممثل يستخدم عينيه أو مؤخرة رأسه. وثمة تدريب مهم هو القتال بين جماعات، على كل أن تتلقى الضربة ثم تردها، وليس مسموحًا بالتلامس أو تحريك الرأس أو الذراعين أو القدمين. بكلمات أخرى كان المطلوب هو حركة الجذع فى كل ما يمكن أن تتيحه الحركة: ليس هناك تلامس حقيقى، غير أن هناك قتالا حقيقيًا يجب الانغماس فيه انغماسًا فيزيقيًا وانفعاليًا ومواصلته، ويجب ألا ننظر إلى مثل هذه التدريبات على أنها لون من الألعاب الرياضية، فتحرير المقاومة العضلية هى مجرد نتيجة جانبية، كان الهدف دائمًا هو زيادة المقاومة - عن طريق تقييد البديل - ثم استخدام هذه المقاومة للصراع من أجل تعبير حقيقى. والمبدأ هو حك قضيبين أحدهما بالآخر، هذا الاحتكاك بين صلبين متنافرين ينتج عنه اشتعال النار، كما يمكن الوصول إلى أشكال أخرى من الاحتراق بالطريقة نفسها، وهكذا يجد الممثل أنه كى ينقل معانيه غير المرئية لابد له من التركيز، ولابد له من الجسارة، ولابد له من وضوح الفكر، غير أن أكثر النتائج أهمية هى أن كل شىء كان يقوده بإلحاح نحو نتيجة واحدة هى أنه بحاجة إلى الشكل: فلم يكن كافيًا أن ينفعل انفعالاً عميقًا، بل كان لابد من قفزة مبدعة يستطيع بها أن ينحت أو يصك شكلاً جديدًا يمكن أن يحتوى دوافعه وأن يعكسها وهذا، حقًا، ما يسمى «بالفعل» أو «الحدث»، ومن أكثر اللحظات طرافة أنه حدث أثناء تدريب كان يطلب فيه من كل عضو فى الجماعة أن يمثل كطفل، وطبيعى أنهم راحوا - واحدًا بعد الآخر - «يقلدون» طفلاً، بأن ينحنوا أو يهتزوا أو يطلقوا الصرخات، وكانت النتيجة مربكة لحد مؤلم، بعد ذلك تقدم أطول أعضاء الفريق، ودون أن يلجأ لأى تغير فيزيقى على الإطلاق، ودون أن

يحاول تقليد كلمات الأطفال، نقل إلى كل الحاضرين فكرة أنه يود أن يحمله أحد . كيف؟ لا أستطيع أن أصف هذا، لقد حدث كتواصل مباشر. مع كل الحاضرين فقط، هذا ما تدعوه بعض المسارح سحراً، وتدعوه بعضها علماً، هو الشيء نفسه: فكرة غير مرئية تم عرضها بطريقة صحيحة.

وأنا أستخدم كلمة «عرضها» فى هذا السياق لأن الممثل حين يقوم بحركة أو إيماءة، فهو يخلق لنفسه من أعمق حاجاته، للشخص الآخر أيضًا فى الوقت نفسه. ومن الصعب أن نفهم الفكرة الصحيحة عن المشاهد، فهو هناك وليس هناك، موضوع تجاهل وموضوع احتياج. فعمل الممثل لا يمكن أن يكون للجمهور، رغم ذلك لابد من أن يكون لجمهور ما. إن الناظر شريك يجب أن ينسى وأن يظل فى العقل دائمًا: الإيماءة جملة، تعبير، تواصل وإفصاح عن الوحدة، هى دائمًا ما أسماه آرتو إشارة وسط اللهب - رغم هذا فهى تعنى الاشتراك فى الخبرة مادام الاتصال قد حدث .

وببطء كنا نتجه نحو لغات مختلفة بلا كلمات. كنا نأخذ حدثًا، شريحة من تجربة، ونجرى مختلف التدريبات عليها حتى تتحول لصور يمكن المشاركة فيها. كنا نشجع الممثلين على ألا يعتبروا أنفسهم فى حالة ارتجال، بمعنى أن يسلموا أنفسهم تسليمًا أعمى لدوافعهم العميقة فقط، بل أن يعتبروا أنفسهم فنانين مسئولين عن البحث والانتقاء من الأشكال، بحيث تصبح الإيماءة أو الصرخة بمثابة موضوع اكتشفه الفنان وبوسعه أن يعيد تشكيله. لقد جربنا وانتهينا إلى رفض اللغات التقليدية المتمثلة فى الأقنعة واستخدام الماكياج، فلم يعد هذا ملائمًا. وقد جربنا الصمت، وبدأنا باستكشاف العلاقة بين الصمت والزمن الذى يستغرقه، وكنا بحاجة إلى جمهور يقف أمامه ممثل صامت. كى نرى الأزمان المختلفة فى الطول والتى يستطيع فيها الممثل أن يسيطر على جمهوره. ثم جربنا الطقس، من حيث هو أنماط متكررة، ورأينا كيف أنه يمكن أن يقدم المزيد من المعنى بسرعة ورشاقة أكثر من الكشف المنطقى للأحداث . كان هدفنا من كل التجارب - جيدة كانت أو سيئة، ناجحة أو خائبة، لا يهم - هدفًا واحداً: هل يمكن جعل ما هو غير مرئى مرئيًا خلال حضور المؤدى؟

نحن نعلم أن العالم الذى يبدو لنا ليس سوى قشرة خارجية، تحت هذه القشرة مواد تغلى وتنصهر، يمكننا أن نراها إذا حدقنا داخل بركان. كيف يمكن أن نمتحن هذه الطاقة؟ درسنا تجارب مبير هولد البيو - ميكانيكية، وفيها كانت تؤدى مشاهد الحب والممثلون يتأرجحون، وفى أحد عروضنا ألقى هاملت بأوفيليا على سيقان المتفرجين حين كان هو يتأرجح فوق رءوسهم مدلى من حبل، كنا ننكر علم النفس، لكننا نحاول تهشيم تلك الحوائل المحكمة الفاصلة بين الإنسان الخاص والعالم، والإنسان الخارجى الذى تحكم سلوكه القواعد الفوتوغرافية للحياة اليومية، والذى يجلس ويقف لأنه يجب أن يقف، والإنسان الداخلى الذى لا يعبرعن شعره وفوضاه عادة إلا بالكلمات، ولقرون طويلة ظل الحديث غير الواقعى يلقى القبول على نطاق واسع، وكل أنواع الجمهور كانت تبتلع الاقتناع بأن الكلمات قادرة على أن تفعل الأعاجيب، ففى المونولوج - مثلا- يستطيع المرء أن يظل واقفًا مكانه لا يراوح. فى حين تتراقص أفكاره وتتقافز حيث تشاء. إن الكلام الوثاب المحلق تقليد جيد.. ولكن هل يوجد سواه؟ حين يطير رجل فوق الجمهور معلقًا بحبل، فإن القريبين منه يصبحون عرضة للخطر، ودائرة المتفرجين الآمنة حين يقف هذا الرجل ليتكلم، ألقى بها الآن وسط الفوضى. فى لحظة المخاطرة تلك، هل يمكن أن يبدو لنا معنى جديد؟

فى المسرحيات الطبيعية كان الكاتب يتحايل بحيث يبدو حواره طبيعيًا لكنه يكشف فى الوقت نفسه عما يريد أن يقول، ويشق كاتب مسرح العبث لنفسه ألفاظًا أخرى باستخدام اللغة استخدامًا لا منطقيًا، وبإدخال اللغو فى الحديث واللامعقولية فى السلوك، كأن يدخل نمر إلى الحجرة مثلا - لكن الزوجين لا يلحظانه ولا يأبهان به، فتظل الزوجة تتحدث، والزوج يرد على حديثها بأن يخلع سرواله، فى حين يدخل زوج وزوجة آخران طائرين من النافذة. إن مسرح العبث لا يبحث عما هو غير واقعى لأنه يستهدفه فى ذاته، لكنه يستخدمه كى يكشف أشياء معينة، فقد أحس بغياب الحقيقة فى تعاملات حياتنا اليومية ووجودها فيما يبدو متكلفًا أو بعيد الاحتمال، إلا أنه رغم وجود بعض الأعمال الفردية المتميزة الصادرة عن مثل هذا المنهج فى تناول العالم فإن مسرح العبث - كمدرسة معترف بها فى المسرح - قد وصل إلى طريق

مسدود، في الرواية التي تعتمد على النسيج وحده، وفي معظم أعمال الموسيقى العيانية - على سبيل المثال - يبدو عنصر المفاجأة هشًا سريع البلى، وسنواجه حقيقة أن المجال الذي تغطيه محدود جداً أحيانًا. إن الخيال الذي يخترعه العقل أميل لأن يكون ضئيل القيمة، وطابع التحول والسوريالية في كثير من أعمال مسرح العبث لم يكن ليرضى آرتو أكثر مما كان يرضيه ضيق المسرحية السيكولوجية ومحدوديتها. إنه يريد المطلق في بحثه عن القداسة، كان يريد المسرح الذي يجب أن يكون مكانًا مقدسًا، كان يريد المسرح الذي تقوم على خدمته جماعة متفانية من الممثلين والمخرجين تستطيع أن تبدع من طبيعتها الخاصة تتابعًا لا نهاية له من الصور العنيفة على الخشبة، وأن تخرج انفجارات قوية مباشرة للمادة الإنسانية، بحيث لا يستطيع أحد أن يرتد مرة أخرى إلى مسرح العقدة والكلام، كان يريد من المسرح أن يحتوي ما هو محفوظ للحرب والجريمة. وكان يريد جمهوراً يسقط كل حيله الدفاعية، جمهوراً يسمح لنفسه بأن يصدم وأن يخترق وأن يروع وأن يغتصب، لأنه في الوقت نفسه سيمتلئ بطاقة جديدة قوية.

يبدو هذا شيئًا عظيمًا، لكنه مع ذلك يثير شكًا مزعجًا: فإلى أي حد يجعل المتفرج سلبيًا؟ كان آرتو يعتقد أن المسرح هو المكان الوحيد الذي نستطيع فيه أن نحرر ذواتنا من الأشكال المتعارف عليها والتي نحيا داخلها حياتنا اليومية، وهذا ما يجعل من المسرح مكانًا مقدسًا يمكن أن توجد فيه الحقيقة الأعظم، وهؤلاء الذين ينظرون إلى هذا القول بتشكك يتساءلون: إلى أي مدى تلقى هذه الحقيقة القبول والتصديق، وثانيًا: ما قيمة هذه التجربة؟ إن الطموح أو صرخة الميلاد قادرة على أن تشق طريقها رغم حوائط التعصب والتحيز لدى أي إنسان، وصرخة الأعماق قادرة - دون شك - على أن تبلغ الأعماق، لكن.. هل هذا الكشف، هذا التواصل مع ما هو مكبوت، تواصل مبدع أو قادر على أن يشفي؟ هل هو حقًا مقدس، أم أن آرتو - في انفعاله - يريد أن يعود بنا إلى عالم سفلي، بعيد عن النضال، بعيد عن النور؟ بالنسبة لفاجنر

ود. هـ. لورانس، أليس ثمة حتى رائحة فاشية فى طقس إنكار العقل ؟ وهل يجب أن يكون طقس ما هو غير مرئى معادياً للعقل؟ إنكاراً للعقل؟

وكما هو الشأن بالنسبة لكل الأنبياء، يجب أن نفصل بين النبى وتابعيه، إن آرتو لم يحقق مسرحه مطلقاً، وربما كانت قوة رؤيته إنما هى «الجزرة» المعلقة تحت أنوفنا لا يمكن أن نبلغها. إن آرتو نفسه كان يتحدث – يقيناً – عن أسلوب حياة كاملة، عن مسرح يصدر فيه نشاط الممثل ونشاط المتفرج عن الاحتياج نفسه الملح القوى.

فى تطبيق أفكار آرتو خيانة له، خيانة لأن هذا التطبيق لا يستخدم سوى جانب من أفكاره فقط، وخيانة أيضاً لأن من الأيسر أن تطبق القواعد على عمل حفنة من الممثلين المجتهدين، لا على حياة هؤلاء المتفرجين المجهولين الذين تصادف أن دخلوا من باب المسرح.

كذلك يبدو من هذا التعبير المثير «مسرح القسوة» أننا نشق طريقنا نحو مسرح أكثر عنفاً وأقل عقلانية وأشد تطرفاً وأقل لفظية وأكثر خطورة. هناك بهجة فى الصدمات العنيفة، المشكلة الوحيدة بالنسبة للصدمات العنيفة هى أن تأثيرها يتناقص بالتدريج. فماذا بعد الصدمة؟ هنا العقبة غير المتوقعة. إنى أطلق مسدساً على الجمهور – ولقد فعلت هذا مرة – ولمدة ثانية واحدة تتاح لى إمكانية التواصل معهم على نحو مختلف، ويجب أن أربط هذه الإمكانية بغاية أو هدف. وإلا، فبعد لحظة واحدة، سيرجع الجمهور إلى حيث كان: القصور الذاتى أعظم قوة نعرفها، إذا أنا عرضت ملاءة زرقاء، لا شىء سوى اللون الأزرق، فإن الزرقة هنا تصبح مثيراً مباشراً يثير انفعالاً ما، وفى اللحظة التالية يشحب هذاالانطباع، فإذا عرضت لوناً قرمزيا متوهجاً، سيثار انطباع مختلف، لكن ما لم يكن هناك من يستطيع أن يقتنص هذه اللحظة، ويعرف لماذا وكيف ولأى هدف يقتنصها، فمصيرها أيضاً إلى شحوب وزوال، المشكلة هى أن من اليسير على المرء أن يجد نفسه يطلق الطلقات الأولى دون أن تكون لديه أدنى معرفة بما ستؤدى إليه المعركة، ونظرة واحدة إلى الجمهور المتوسط كافية كى تزودنا برغبة ملحة

لا يمكن مقاومتها كى نهاجمه، أن نطلق النار أولاً ونطرح الأسئلة بعد ذلك. وهذا هو طريق مسرح الحادثة أو الواقعة.

إن مسرح الواقعة ابتكار قوى، فقد حطم بضربة واحدة كثيراً من الأشكال والصيغ الميتة، مثل ندرة أبنية المسارح وزخرف الستائر التى لا بهجة فيها، والأدلاء الذين يرشدون المتفرجين إلى مقاعدهم، وغرفة المعاطف والقبعات، والبرنامج، والبار، إن الواقعة يمكن أن تقدم فى أى مكان وأى زمان ولأى مدة، لا شيء مطلوب ولا شيء لا يجوز الاقتراب منه، وقد تكون الواقعة تلقائية، وقد تكون معدة من قبل ولها شكل محدد، قد تكون داعية إلى الفوضوية، وقد تكون كذلك قادرة على أن تشحن متفرجيها بطاقة عظيمة، ووراء الواقعة تلك الصيحة الثاقبة «أن استيقظوا..»!، وقد استطاع فان جوخ أن يجعل أجيالاً متتابعة من المسافرين يرون إقليم «بروفنس» بعيون أخرى، ونظرية الواقعة تقوم على أن المتفرج يمكن دفعه فى النهاية نحو منظور جديد بحيث يستيقظ وينتبه للحياة من حوله، وقد يبدو هذا شيئًا معقولاً. ففى الواقعة تمتزج تأثيرات الطقوس البوذية التى ترى أن الحقيقة كامنة فى القلب، وأن سبيل الوصول إليها هو السيطرة على الذات «الزن» والفنون الشعبية «البوب» بحيث تقدم توليفة تتسق اتساقًا منطقيًا كاملاً مع أمريكا القرن العشرين. لكن كآبة عروض الواقعة السيئة لا يمكن تقديرها إلا حين تراها ، أعط لطفل حافظة ألوان، واطلب إليه أن يمزج كل الألوان معًا، وستكون النتيجة فى كل الأحوال هى هذا اللون الرمادى البنى الموحل. إن الواقعة دائمًا هى عقل الطفل عند إنسان ما، ولا مفر من أن تعكس مستوى خالقها، وإذا كانت نتاج جماعة فلابد أن تعكس المصادر الداخلية لهذه الجماعة، هذا الشكل الحر يسجن غالبًا داخل قضبان الرموز الحوارية المتسلطة نفسها: الدقيق، فطائر الحليب بالبيض، شرائح الورق، اللبس والتعرى، واللبس والتعرى مرة أخرى، وتغيير الملابس، وصب الماء، وتدفق الماء، وإلقاء الماء، والمعانقة، والتلوى، والتدحرج، حتى إنك لتحس بأن الواقعة لو أصبحت نمط حياة، فإن الحياة المملة الرتيبة الضجرة تبدو – بالمقارنة – واقعة مدهشة، وما أسهل أن تتحول الواقعة إلى سلسلة من الصدمات العنيفة تعقبها، لحظات انعتاق، يتمازجان تدريجيًا حتى يتم تحييد الصدمات التالية قبل حدوثها، أو أن

يؤدى شعار الذى يوقع الصدمة إلى تحويل الجمهور الذى يتلقاها إلى لون آخر من الجمهور المميت، يبدأ راغباً، ثم يلقى الهجوم بلا مبالاة.

والحقيقة البسيطة هى أن الواقعة لم تقدم أكثر الأشكال يسراً وسهولة، لكنها قدمت أكثرها دقة، حيث إن الصدمة والدهشة تؤديان إلى شحذ ردود فعل المتفرج فهو يصبح فجأة منفتحاً أكثر، يقظاً أكثر، وتتبع الإمكانية والمسئولية عند المشاهد والمؤدى على السواء، يجب استخدام اللحظة، لكن كيف ولأى سبب؟ هنا نعود مرة أخرى للسؤال – الجذر – ما الذى نبحث عنه من كل هذا؟ إن تجارب «الزن» التى تقوم على قاعدة افعل – هذا – أنت نفسك لا تلائمنا هنا. الواقعة مكنسة ذات كفاءة هائلة فهى قادرة على إزاحة كل الفضلات والبقايا، لكنها وهى تنظف الطريق يتردد الحوار القديم المعاد عن الخلاف حول الشكل ضد اللاتشكل، الحرية ضد النظام، وهو جدل قديم قدم فيثاغورث الذى أقام المعارضة لأول مرة بين مصطلحى المتناهى واللامتناهى، وقد يكون مناسباً أن نستخدم شذرات من «الزن» كى نؤكد مبدأ أن الوجود ما هو إلا وجود، وأن كل مظهر يحوى شيئاً من كل شىء، وأن صفعة على الوجه أو قرصة للأنف أو فطيرة البيض والحليب هى كلها بوذا نفسه، والحقيقة أن كل الأديان تؤكد أن ما هو غير مرئى هو مرئى على الدوام. لكن هنا تماماً يكمن المأزق: فالتعاليم الدينية – بما فيها الزن – تؤكد أن هذا المرئى – غير المرئى لا يرى على نحو آلى، إنه لا يرى إلا فى ظل شروط معينة فقط، هذه الشروط ترتبط بحالات خاصة أو فهم خاص، وفى كل الأحوال فإن فهم رؤية غير المرئى هى رسالة حياة كاملة، والفن المقدس عون على ذلك ، من هنا نصل لتعريف المسرح المقدس: إن المسرح المقدس لا يصور ما هو غير مرئى فقط، لكنه أيضاً يقدم الشروط التى تجعل إدراكه ممكناً، ويمكن أن ترتبط الواقعة. بكل هذا، لكن الضعف العالمى، فى هذا اللون من المسرح أنه يرفض أن يفحص بعمق مشكلة الإدراك، وهو يعتقد أنه إذا صاح فى جمهوره أن «استيقظوا» فهذا يكفى، أو لو قال لهم «عيشوا حياتكم» فقد بعث الحياة. لاشك فى أننا بحاجة لشىء أكثر. لكن ما هو؟

كانت الواقعة فى الأساس هادفة لأن تكون إبداع رسام، بدل الألوان والقماش، أو الغراء ونشارة الخشب، أو الموضوعات الجامدة، يستخدم البشر كى يقيم علاقات

وأشكالاً، ومثل الرسم فالواقعة هادفة من حيث هى موضوع جديد، تكوين جديد يأتى إلى العالم كى يضيف إلى ثراء العالم، ويضيف إلى الطبيعة، ويقف إلى جانب حياة كل يوم. ويرد أنصار مسرح الواقعة على هؤلاء الذين يرونه كئيبًا موحشًا بأن كل شىء يمكن أن يكون حسنا مثل أى شىء آخر، وإذا رأى البعض أنه «أسوأ» مما يراه البعض الآخر، فإن سبب هذا - كما يقولون - كامن فى استجابات الجمهور وعيونهم المنهكة، وهؤلاء الذين يشاركون فى الواقعة ويخرجون إثرها مصدومين أميل لأن ينظروا إلى ضجر الآخرين فى غير مبالاة، فحقيقة المشاركة نفسها ترفع من إدراكهم وتزيده حدة، فالرجل الذى يلبس بدلة السهرة لحضور حفل فى الأوبرا وهو يقول «إننى أحب أن أستمتع بالمناسبة» والشاب الهيبى الذى يلبس ثيابًا متأنقة ليحضر عرضًا خفيفًا يدوم طول الليل، يصل كلاهما - دون اتفاق - إلى الطريق نفسه، فالمناسبة والحادثة والواقعة إنما هى كلمات تتبادل معانيها، إن الأبنية تختلف، فالأوبرا قد صممت وأعدت وفق مبادئ تقليدية والعرض الخفيف يقدم للمرة الأولى - والأخيرة - حسب المصادفة والبيئة، لكن كلا منهما تجمع اجتماعى مصمم عن عمد ومعد سلفًا، يتطلب أن يكون غير مرئى كى يتخلل العادى ويخترقه ويبعث فيه الحياة. ونحن العاملين بالمسرح مواجهون ضمنًا بتحد أن نمضى لملاقاة هذا الاحتياج.

وثمة كثيرون يحاولون المضى - كل بطريقته - لملاقاة التحدى - سأشير هنا ثلاثة منهم : هناك ميرس كننجهام، صادراً عن مارثا جراهام، كون فرقة للباليه ، تدريباتهم اليومية هى إعداد مستمر ومتواصل لصدمة الحرية، فالراقص التقليدى يدرب على أن يلاحظ ويتبع كل تفصيل من تفاصيل الحركة المحددة له، وهو قد درب جسده على الطاعة، والتكنيك خادمه، فهو بدل أن ينهمك فى أداء حركته، يترك الحركة تنساب فى صحبة وثيقة مع انسياب الموسيقى وراقصو ميرس كننجهام - وكلهم على درجة عالية من التدريب - يستخدمون النظام كى يصبحوا أكثر وعيًا بتلك التيارات الدقيقة المرهفة التى تتدفق داخل الحركة للمرة الأولى. ويمكنهم التكنيك من تتبع تلك التعليمات الدقيقة، متحررين من الحركات الخرقاء التى تصدر عن غير المدرب، وحين يرتجلون. تولد الأفكار وتتدفق بينهم، ولا تكرر نفسها أبدًا، بل هى فى حركة مستمرة،

وتتشكل لحظات التوقف، بحيث يمكن إدراك الإيقاعات إذا كانت منضبطة والنسب إذا كانت صحيحة، كل هذا تلقائى لكن ثمة نظام، ففى الصمت إمكانات كثيرة، الفوضى أو النظام، التشوش أو النمط، كل هذا كامن. ورؤية ما هو غير مرئى ذات طبيعة مقدسة، وحين يرقص ميرس كننجهام فهو يجاهد للوصول لفن مقدس.

وربما كانت كتابات صامويل بيكيت أكثر الكتابات فى عصرنا حدة، وشخصيته ومسرحياته رموز بالمعنى الدقيق للكلمة، الرمز الزائف ناعم وغامض، والرمز الصادق خشن وواضح. ونحن حين نقول عن شيئًا إنه «رمزى» فنحن نعنى عادة أنه شىء غامض على نحو كئيب، الرمز الحقيقى محدد، إنه الشكل الوحيد الذى يمكن أن تتخذه حقيقة معينة. فالرجلان الواقفان إلى جوار شجرة جرداء، والرجل الذى يسجل ما يقول على أشرطة، والرجلان المعزولان فى البرج والمرأة المدفونة حتى جذعها فى الرمل، والأبوان فى صناديق القمامة، هذه كلها ابتكارات خالصة، صور طازجة محددة تحديدًا دقيقًا، تقف على خشبة المسرح بوصفها موضوعات. إنها وسائل مسرحية والناس يبتسمون لها، لكنهم يظلون مشدودين إليهم، هم بروفة الناقد. ولن نبلغ شيئًا إذا توقعنا أن يقال لنا ماذا تعنى، لكن كلا منهم على علاقة بنا. نحن لانستطيع أن ننكرها وإذا تقبلنا ذلك، سيفتح الرمز فى داخلنا عالما رائعًا حافلاً بالدهشة.

إنما لهذا نعتبر مسرحيات بيكيت القاتمة مسرحيات مضيئة. من حيث إن الموضوع اليائس يقف شاهداً على ضراوة الرغبة فى الشهادة على الحقيقة. إن بيكيت لا يقول «لا» راضياً مقتنعاً لكنه يصوغ «لاءه» القاسية من التوق العظيم إلى «نعم»، من هنا يصبح اليأس عنده هو الصورة السالبة، نستطيع عن طريقها أن نحدد أبعاد الصورة الموجبة.

وثمة طريقان للحديث عن الشرط الإنسانى: ثمة عملية إثارة الأمل، عن طريقها نكشف كل عناصر الإيجاب فى الحياة، وثمة الرؤية الأمينة. وعن طريقها يقدم الفنان شهادته لما رآه - أيًا ما كان الذى رآه، تقوم الطريقة الأولى على الكشف، إنها لا يمكن إخراجها عن طريق الرغبة المقدسة. الثانية تعتمد على الأمانة، ولا يجب أن تحجبها الرغبات المقدسة.

وهذا الفرق هو ما عبر عنه بيكيت تعبيراً تاماً فى «الأيام السعيدة». فتفاؤل المرأة المدفونة فى الأرض ليس فضيلة، لكنه هو يعميها عن رؤية حقيقة وضعها، إنها تلمح شرطها فى ومضات نادرة، لكنها تنحى عنها تلك الومضات بهذا الابتهاج المتفائل، وتأثير بيكيت على بعض جمهوره يشبه تماماً تأثير هذا الموقف على شخصيته الرئيسة، فالجمهور يتململ ويتلوى ويتثاءب وينصرف أو يخترع ويؤكد كل أشكال الشكاوى المتخيلة كحيلة لإبعاد الحقيقة المقلقة. ومن المحزن أن تكون الرغبة فى التفاؤل التى يشترك فيها كتاب كثيرون هى التى تحول بينهم وبين أن يجدوا الأمل، ونحن حين نهاجم بيكيت لتشاؤمه، فإنما نحن هم، شخصيات بيكيت أوقعت بنا فى موقف «بيكيتى» نموذجى، لكننا حين نقبل قضية بيكيت كما هى فسيتحول كل شىء فجأة. وهناك - بعد - جمهور من نوع آخر، جمهور بيكيت، إنهم موجودون فى كل بلد، وهم الذين لا يقيمون موانع ثقافية، هؤلاء الذين لا يبذلون جهوداً مضنية لتحليل الرسالة، هذا الجمهور يضحك ويصرخ، وهو فى النهاية يحتفل مع بيكيت، هذا الجمهور ينصرف بعد مسرحيات بيكيت، مسرحياته السوداء، منتعشاً وثرى الروح، بقلب خفيف مترع بمرح غريب، غير عقلانى، الشعر النيل والجمال والسحر - فجأة تعود هذه الكلمات الملتبسة مرة أخرى إلى المسرح.

وفى بولندا، ثمة جماعة صغيرة يقودها صاحب الرؤية جيرزى جروتوفسكى، ولها أيضاً هدف مقدس. فهو يعتقد أن المسرح لا يمكن أن يكون غاية فى ذاته مثل الرقص أو الموسيقى فى بعض جماعات الدراويش. المسرح مركبة، وسيلة لدراسة الذات واستكشافها، إمكانية للانعتاق. وذات الممثل هى مجال عمله، وهو مجال أكثر ثراء وخصباً من مجال الرسام، وأكثر ثراء من مجال الموسيقى، لأن عليه - إن أراد استكشاف ذاته - أن يستدعى كل جوانب هذه الذات. فيداه وعيناه وأذناه وقلبه هى موضوع دراسته وهى أدوات دراسته، إذا أدرك هذا أصبح التمثيل عملا وحياة، وخطوة بعد أخرى تمتد معرفة الممثل بذاته من خلال ظروف البروفات المؤلمة المتغيرة دائماً وعلامات التوقيف الهائلة فى الأداء، وبتعبيرات جروتوفسكى فإن على الممثل أن يترك للدور أن يتخلله»، هو فى البداية يضع العقبات كلها، لكنه عن طريق العمل

الدائب يكتسب السيطرة التكنيكية على" وسائله الفيزيقية والنفسية، مما يتيح لهذه الحواجز والعقبات أن تسقط. هذا «التخلل الذاتى» للدور يرتبط بفكرة عرض الذات، فالممثل لا يتردد فى أن يعرض ذاته تمامًا كما هى، لأنه موقن أن سر الدور يتطلب كشف ذاته وفض أسرارها. هكذا يصبح فعل الأداء فعل تضحية، التضحية بكشف ما يفضل معظم الناس إخفاءه، هذه التضحية هى هديته للمتفرج، هنا تصبح العلاقة بين الممثل والمتفرج أقرب لعلاقة الكاهن بالمؤمن، ومن الواضح أن أى شخص لا يمكن أن يدعى الكهانة، وليس هناك نظام دينى يتوقع مع كل الناس أن يكونوا كهانًا، هناك الرجال العاديون ولهم أدوار ضرورية فى الحياة، وهناك الذين يحملون أعباء أثقل مما يحمل هؤلاء الرجال. ومن أجلهم، والكاهن يؤدى الطقس لنفسه ولصالح الآخرين، ويقدم ممثلو جروتوفسكى عروضهم طقسًا للاحتفال مع هؤلاء الذين يريدون المشاركة، إن الممثل يستحضر ويعرى ما هو كامن فى كل إنسان وما تطمسه الحياة اليومية. وهذا مسرح مقدس لأن غايته مقدسة، ولها مكان محدد فى الجماعة، وهى تلبى حاجة لم تعد الكنائس - بعد - قادرة على تلبيتها. ومسرح جروتوفسكى هو أقرب ما تم الوصول إليه نحو مثال آرتو. هى طريقة حياة كاملة لكل أعضائه، ومن هنا يختلف هذا المسرح عن معظم الجماعات الطليعية والتجريبية التى تتعثر غالبًا وتفتقد الصدق لأنها تفتقد الوسائل. ومعظم نتاج التجريبية لا يستطيع أن يفعل ما يريد لأن شروط الخارج معبأ بقوة ضده. فجماعة الممثلين كيفما اتفق غالبًا، وأوقات التدريبات تلتهمها ضرورات كسب الرزق، وتصميمات ناقصة، كذلك الأزياء والإضاءة إلخ... إن الفقر شكواها وعذرها، أما جروتوفسكى فقد جعل الفقر نموذجًا ومثالاً، تخلى ممثلوه عن كل شىء عدا أجسادهم، إن لديهم الأداة الإنسانية والوقت غير المحدد - لا عجب إن أحسوا أنهم أكثر مسارح العالم غنى وثراء!

هذه المسارح الثلاثة، كننجهام وجرتوفسكى وبيكيت تشترك فى عدة أمور: الوسائل الصغيرة والعمل الكثيف المجهد والنظام العنيف والدقة المطلقة. وأيضًا - شرط من شروطها تقريبًا - أنهامسارح للنخبة. إن ميرس كننجهام يلعب غالبًا فى دور عرض فقيرة، وإذا هددت الفضيحة معجبيه لحاجته إلى العون تقدم هو غيرمتردد،

ونادراً ما يملأ جمهور بيكيت صالة عرض متوسطة الحجم، وتقدم عروض جروتوفسكى أمام ثلاثين مشاهداً، وهذا اختياره عن قصد، فهو مقتنع بأن المشاكل التى يواجهها، ويواجهها الممثل. أصعب من أن تسمح بالتفكير فى جمهور أكثر عدداً، وأن هذا لن يؤدى إلا إلى ترقيق العمل وتخفيفه وخلط الشراب بالماء، قال مرة لى : «إن بحثى يقوم على المخرج والممثل، وأنت تقيم بحثك على المخرج والممثل والجمهور، وإننى أوافق على أن هذا ممكن، لكنه بالنسبة لى بعيد جدا»، هل هو مصيب؟ هل هذه هى المسارح الوحيدة التى يمكنها أن تلمس «الحقيقة»؟ لاشك فى أنهم جميعًا صادقون مع أنفسهم، وقد واجهوا السؤال الأساسى: «لماذا المسرح على الإطلاق؟» وقدم كل إجابته. بدا كل منهم من توقعه هو، وعمل لخفض احتياجاته هو، ويبقى أن نقاء قراراتهم والطابع السامى والجاد لعملهم، هذا نفسه هو ما يلون اختياراتهم، ويحدد مجالات عملهم، إنهم غير قادرين على أن يكونوا «نخبويين» وشعبيين معًا فى الوقت نفسه، ليس هناك حشد يلتم حول بيكيت ليس هناك فولستاف، وبالنسبة لميرس كننجهام - كما كان الأمر عند شونبيرج، لابد من «عمل فائق القوة» كى يعيد اختراع «اقرعى أجراساً أيتها الورود» أو لكى يهمس «حفظ الله الملكة» وفى الحياة الواقعية يهتم أبرز ممثلى جروتوفسكى بأن يجمع تسجيلات الجاز بحرص بالغ، لكن ليست هناك أغنيات شعبية على الخشبة التى هى حياته. هذه المسارح تستكشف الحياة رغم ذلك فما يعتبر «من الحياة» يجب أن يتم تحديده، لأن الحياة «الحقيقية» تحول دون ظهور بعض السمات «غير الحقيقية»، وإذا نحن قرأنا اليوم وصف آرتو لعروضه المتخيلة رأيناها تعكس ذوقه الخاص مع المخيلة الرومانتيكية السائدة فى عصره، فثمة تفضيل خاص للظلام والغموض، وللإنشاد وللصرخات غير الأرضية، وللكلمات المفردة بدل العبارات، وللأشكال الضخمة، والأقنعة، وللملوك وللأباطرة والبابوات، وللقديسين والخاطئين والذين يسوطون أنفسهم من أجل الخلاص، والأثواب الضيقة السوداء، والتواءات الجلد العارى.

والمخرج الذى يتعامل مع عناصر موجودة خارج ذاته يستطيع أن يخدع نفسه بأن يتصور أن عمله أكثر موضوعية عما هو عليه. فى اختياراته لتدريباته، وحتى فى الطريقة التى يشجع بها ممثلاً على أن يجد طريقه الحر، لا يستطيع المخرج ألا يسقط

حالته النفسية والعقلية الخاصة على المسرح. فى المصارعة اليابانية حركة يمسك فيها المصارع خصمه بحيث يصبح ثقله عبئًا عليه، إذا اعتمدنا التشبيه قلنا إن أقصى ما يستطيعه المخرج هو أن يستثير تدفق ثراء الممثل الداخلى. هذه العملية تحول الطابع الذاتى لدوافعه الأصلية تحويلاً كاملاً. لكن غالبًا ما يتدخل النمط الخاص للمخرج أو مصمم الرقصات، وهنا قد تتحول خبرة الموضوعية المطلوبة إلى تعبير عن تخيل وهمى وفردى خاص بالمخرج. صحيح أننا يجب أن نحاول اقتناص ما هو غير مرئى، لكننا لا يجب أن نفقد الاتصال بالحس العام، وإذا بلغت لغتنا درجة عالية من الخصوصية فقد نفقد جانبًا من إيمان المتفرج . والمثال – كما هو الأمر دائمًا – من شكسبير. كان هدفه دائمًا مقدسًا وميتافيزيقيًا لكنه لم يقع أبدًا فى خطأ أن يظل طويلاً فوق المستوى الأعلى، كان يعرف كم هو شاق بالنسبة لنا أن نبقى على اتفاق مع المطلق، لذلك كان يعيدنا سريعًا إلى الأرض – وجروتوفسكى على يقين من هذا، حين يتحدث عن الحاجة إلى «التأليه» و«السخرية» معًا. ويجب أن نعرف أنه لن يتاح لنا أبدًا رؤية كل ما هو غير مرئى، وهكذا فعلينا أن نعمل من أجل التحليق فى اتجاهه، أن نواجه الهزيمة، فنهبط إلى الأرض، لنعود فنواصل التحليق من جديد.

ولقد حرصت عمدًا على أن أبقى الحديث عن جماعة المسرح الحى حتى الآن، لأن هذه الجماعة – يقودها جوليان بيك وجوديث مالينا – جماعة خاصة بكل معنى لهذه الكلمة. هى جماعة من البدو الرحل، تتحرك دائمًا عبر العالم وفق قوانينها الخاصة، وهى عادة ما تكون مناقضة لقوانين البلادالتى يتصادف أن تكون فيها. إنهاتقدم طريقة حياة كاملة لكل فرد من أعضائها – ويبلغون حوالى الثلاثين رجلاً وامرأة يعيشون ويعملون معًا، هم يمارسون الحب وينجبون الأطفال ويمثلون ويبتكرون المسرحيات ويؤدون تمرينات جسدية وروحية، يتقاسمون كل شىء يجدونه فى حياتهم ويناقشونه، وهم جماعة قبل كل شىء، جماعة لأن لها وظيفة خاصة، هذه الوظيفة هى ما يعطى وجودهم الجمعى معناه. الوظيفة هى التمثيل. دون التمثيل تنوى هذه الجماعة، وهم يمثلون لأن فعل التمثيل وحقيقته هى ما يتفق واحتياجهم العظيم المشترك. إنهم باحثون عن معنى حياتهم، وبمعنى ما يمكن القول إنه حتى لو لم يكن هناك جمهور

فسيواصلون الأداء لأن الحدث المسرحي هو ذروة بحثهم ومركزه، لكن دون جمهور يفقد عملهم جوهره، لأن الجمهور هو دائمًا التحدى، وبدونه لن يصبح الأداء سوى زيف. ثم هى كذلك جماعة عملية تقدم عروضها من أجل أن تعيش، وهى تتقاضى ثمنها، فى المسرح الحى اتحدت ثلاث رغبات كى تصبح رغبة واحدة: إنها تعيش كى تمثل، وتكسب العيش بأن تمثل ويتضمن تمثيلها أكثر لحظات حياتها الجمعية خصوصية وقوة.

ويومًا ما قد تحط هذه القافلة الرحل وينفض سامرها، قد يحدث هذا فى بيئة معادية - مثل موطنها الأصلى فى نيويورك - وهى حالة تصبح معها وظيفتها أن تستثير الجمهور وتقسمهم نتيجة ازدياد وعيهم بالتناقضات القاسية بين طريقة حياة على الخشبة وطريقة حياة خارجها، وستهبط هويتهم الخاصة مرة ومرة، نتيجة التوترات وصور العداء الطبيعية القائمة بينهم وبين ما يحيطهم، والبديل هو أن يستقروا بين جماعة أكبر تشاركهم بعض قيمهم، هنا سيصبحون جماعة مختلفة وسيقوم ثمة توتر آخر، قد يكون مشتركًا بين الخشبة والجمهور، ويكون هذا كله تعبيرًا عن البحث المستعصى على الحل عن قداسة أبدية دائمة.

فى الحقيقة، إن جماعة المسرح الحى، رغم أنها نموذجية فى نواح كثيرة، فإنها لم تستطع السيطرة على مشكلتها الحقيقية إنها تبحث عن القداسة دون تراث ودون مصدر، وهى من ثم مضطرة للتوجه إلى كثير من أشكال التراث والمصادر: اليوجا، والزن، والتحليل النفسى، والكتب، والتجديف، والكشف، والإلهام - انتقائية ثرية لكنها خطرة، ذلك أن المنهج الذى يمكن أن يقودهم إلى ما يبحثون عنه لا يمكن أن يكون منهجًا إضافيًا، أن تطرح أشياء، وتطوح بأشياء، أمر لا يمكن أن يكون فعالا إلا فى ضوء ثابت من الثوابت ، مازالت الجماعة تبحث عن هذا الثابت.

فى الوقت نفسه، فإن الجماعة تغتذى دائمًا بفكاهة خالصة، ومرح ذى طابع سوريالى، لكن قدميها الاثنتين ثابتتان فوق الأرض .

* * *

فى ديانة البودو – ذات الأصول الزنجية عند أهل تاهيتى – كل ما تحتاجه كى تقيم احتفالاً هو أن تدق سارية فى الأرض فيجتمع حولها الناس ويبدأ قرع الطبول، ويسمع الآلهة هناك فى أفريقيا البعيدة نداءك، ويقررون القدوم إليك. ولأن البودو ديانة عملية جداً، فهى تضع فى اعتبارها الوقت الذى لابد أن يستغرقه الإله كى يعبر الأطلنطى، لهذا يستمر قرع الطبول والغناء وشرب الروم، هكذا تهيئ نفسك بعد خمس ساعات أو ست تهبط الآلهة ويتحلقون حول الرءوس، لا ضرورة لأن ترفع رأسك، فطبيعى أنهم غير مرئيين، لهذا تكتسب السارية أهميتها فبدونها لا شىء يربط العالم المرئى وغير المرئى، السارية مثل الصليب، هى الرابط، عن طريق السارية الخشبية المدقوقة فى الأرض تستطيع الآلهة أن تنزلق وتصبح متأهبة للمرحلة التالية فى تحولاتها، وهى الآن بحاجة لوسيط إنسانى تختاره من بين المشاركين. بضربة، أو اثنتين، بإغماءة قصيرة من البرحاء أو الحمى ويصبح إنساناً ما وقد تلبسته الآلهة، فينهض على قدميه، إنه لم يبلغ السماء طولاً، لكنه ممتلئ بالآلهة. قد اتخذ الإله شكلاً، وهو الآن قادر على أن يلقى النكات ويسكر ويستمع لشكايات الجميع، وأول شىء يفعله الكاهن – الهونجان – حين يصل الإله أن يتقدم إليه فيصافحه ويسأله عن رحلته، إن الإله على ما يرام، لكنه لم يعد غير حقيقى، إنه معنا يقف على مستوانا، وفى متناول أيدينا، والرجل العادى أو المرأة العادية يستطيعان أن يتحدثا إليه وأن يشدا على يديه وأن يناقشاه وأن يلعناه وأن يصحباه إلى الفراش. هكذا يستطيع الإنسان التاهيتى، كل ليلة، أن يتصل بالقوى والغيبيات الكبرى التى تسيطر على حياته اليومية.

وفى المسرح، وجد الميل – منذ قرون بعيدة – لأن يوضع الممثل على مسافة، على منصة، داخل بروان، حوله الديكور والإضاءة والرسوم، يلبس أحذية عالية، كل هذا فى محاولة لإقناع الجاهل بأنه مقدس وأن فنه مقدس. هل هذا هو التعبير عن القداسة؟ أم كان وراءه الخوف من أن يكتشف شيئًا ما إذا أصبحت الأضواء أكثر نصاعة والمسافة أشد قربًا؟ اليوم قد عرفنا الزيف وعريناه وعرضناه، لكننا نعيد اكتشاف حقيقة أننا مازلنا بحاجة إلى المسرح المقدس.. أين نبحث عنه إذن.. أفى الأرض نجده أم بين السحب؟

المسرح الخشن

إنه المسرح الشعبى عادة ما ينقذ الموقف، لقد اتخذ أشكالاً مختلفة خلال العصور يجمع بينها جميعًا عامل واحد فقط: الخشونة والنكهة الحادة والعرق والضجة والرائحة، والمسرح الذى ليس فى المسرح، المسرح على مركبات وناقلات ومنصات، والجمهور يقف، يشرب، يجلس حول الموائد، يشارك، يجيب عن الأسئلة، المسرح فى الحجرات الخلفية وحجرات أعلى السلالم ومخازن الحبوب والحظائر، والقوائم التى تقام ليلة واحدة، ولون الورق المطوى الذى يفرد ويثبت عبر القاعة والستارة البالية لتخفى التغيرات السريعة - كلمة واحدة شاملة، المسرح، تسرى على هذا كله على الشمعدانات المتألقة بالضوء على خشبات أخرى فى الوقت نفسه. كانت لى مناقشات كثيرة لم تكمل مع المعماريين الذين يقومون بتصميم المسارح - أحاول فيها جاهدًا أن أجد الكلمات التى تحقق التواصل بيننا، وكنت مقتنعًا خلالها بأن القضية ليست قضية أبنية جيدة وأخرى سيئة، فالمكان الجميل قد لا يعين على التفجر بالحياة، فى حين أن قاعة معدة كيفما اتفق قد تكون مكانًا عظيمًا للقاء بين الناس، هذا هو سحر المسرح، لكن فى فهم هذا السحر نفسه تكمن الإمكانية الوحيدة لتنظيمه فى علم، وفى الأشكال المعمارية الأخرى ثمة علاقة وثيقة بين التصميم الواعى المحدد وحسن أدائه لوظيفته، فالمستشفى ذو التصميم الجيد لا شك أكثر كفاءة من المستشفى فى مبنى يختلط فيه الحابل بالنابل، لكن بالنسبة للمسارح، لا تبدأ مشكلة تصميم المبنى بداية منطقية، وليست المشكلة هنا صياغة متطلبات المبنى صياغة تحليلية، والطريقة المثلى لتنظيم هذه المتطلبات، فأغلب الظن أن هذا لن يتيح لنا سوى قاعة تقليدية باردة فى معظم الأحوال، علم أبنية المسارح يجب أن يبدأ بدراسة ما الذى يحقق أكثر العلاقات حيوية بين الناس، وهل يمكن تحقيقه بالخروج على السيمترية أو حتى بالخروج على

النظام؟ إذا كان الأمر كذلك، فما القاعدة للخروج على النظام؟ إن المهندس المعمارى قد يكون أفضل إذا عمل مثل مصمم المناظر، فحرك ألواح الكرتون مستجيبًا لحدسه، مما لو وضع تصميمه طبقًا للقاعدة بالمسطرة والفرجار، وإذا نحن عرفنا أن الروث سماد جيد، فلا أهمية لأن نبدى نحو هذه الحقيقة مشاعر التقزز، وإذا بدا أن المسرح بحاجة إلى عنصر خشن فيجب تقبل هذه الحقيقة كجزء من التربة الطبيعية له. وفى بداية الموسيقى الإلكترونية أعلنت بعض الأستوديوهات الألمانية أنها قادرة على إعداد أى صوت يصدر عن أى أداة طبيعية، الفرق الوحيد أنها قادرة على إعداده بشكل أفضل، واكتشفت بعد ذلك أن كل الأصوات التى سجلتها كانت بها درجة موحدة من «التعقيم»، وحين تم تحليل الأصوات الصادرة عن الكلارنيت أو الناى أو الفيولينة: تبين أن فى كل نغمة نسبة عالية ملحوظة من الضجة الواضحة - صرير فعلى مسموع، أو هو مزيج من التنفس الثقيل مع الريح على الخشب، ومن وجهة نظر نقاء التسجيل، فإن هذا ليس سوى «قذارة»، غير أن المؤلفين لهذه التسجيلات سرعان ما وجدوا أنفسهم مرغمين على تأليف شىء من القذارة كى يضفوا «طابعًا إنسانيًا» على مؤلفاتهم. لكن المعماريين عميان دون رؤية هذه الحقيقة، وحقبة بعد أخرى نجد أهم الخبرات المسرحية الحيوية إنما تحدث دائمًا خارج الأبنية الشرعية المصممة لهذا الغرض. فقد ظل تأثير جوردن كريج على أوروبا نصف قرن بعد عرضين قدمهما فى صالة كنيسة بهامستيد، والعلامة الدالة على مسرح بريخت، الستائر نصف البيضاء إنما نشأت بالفعل داخل قبو، يمتد فيه سلك من الجدار إلى الجدار. المسرح الخشن وثيق الصلة بالناس، وقد يكون مسرح عرائس، وقد يكون عرضًا ظليًا كما يحدث حتى اليوم فى بعض قرى اليونان، وهو يتميز دائمًا بغياب ما يسمى بالأسلوب، فالأسلوب بحاجة إلى الفراغ واليسر، أما أن تعمل فى شروط خشنة تمامًا فإن الأمر يبدو كثورة، فكل شىء يقع فى متناول اليد لابد من تحويله إلى سلاح وأداة. المسرح الخشن لايلتقط وينتقى، فإذا كان الجمهور شكسًا ومتململاً يصبح الأهم هو الصياح فى وجوه مثيرى الشغب أو ارتجال مايسكتهم، لا المحافظة على وحدة الأسلوب فى المشهد. فى ترف مسارح الطبقة العليا، فإن كل شىء يستخدم فى مكانه، أما المسرح الخشن فقد يعبر عن قيام معركة

ببضع ضربات على دلو فارغ، وقد يستخدم الدقيق لإظهار الوجوه التى ابيضت من الفزع، ولا تفرغ ترسانة هذا المسرح من الحديث الجانبى والإعلان والإحالة لأحداث محلية والنكات والقفشات المحلية واستغلال المصادفة والأغانى والرقصات والإيقاع والضجة وإبراز المفارقات والاختصار عن طريق المبالغة والأنوف المستعارة والأنماط المخزونة والبطون أو الكروش المحشوة. والمسرح الشعبى - وقد تحرر من وحدة الأسلوب - يتحدث بالفعل لغة على قدر كبير من التحذلق والأسلوبية، والجمهور الشعبى عادة مايتقبل عدم الاتساق بين اللهجة والثياب أو بين الحركة التمثيلية وكلمات الحوار أو بين الواقع والإيحاء، إنه يتتبع مسار الحكاية، دون أن يعى فى الحقيقة أن هناك فى مكان ما قواعد لا يتم الالتزام بها فيما يراه. وقد ذكر مارتن إيسلن أن المساجين فى سجن سان كونتينى وهم يشاهدون مسرحية لأول مرة فى حياتهم، حين عرضت عليهم «فى انتظار جودو»، لم يجدوا أية صعوبة فى تتبع مايبدو غير مفهوم للمترددين على المسرح.

ويعتبر ويليام بويل واحداً من الشخصيات الرائدة لحركة تجديد شكسبير. روت لى ممثلة عملت معه فى تقديم «جعجعة بلا طحن»، وقد عرضت ليلة واحدة فى صالة مسرح كئيبة بلندن منذ خمس عشرة سنة، قالت: إن بويل جاء فى اليوم الأول للتدريبات يحمل حقيبة ملأى بالقصاصات من الصور والرسوم وصفحات المجلات، وقدم لى صورة فتاة تحضر مناسبة اجتماعية للمرة الأولى فى حفلة بالرويال جاردن، وقال لى : «هذه أنت ...»، بالنسبة لممثل آخر قد يقدم له صورة فارس مدجج بالسلاح، أو رسمًا لجوننسبرو أو مجرد قبعة، بمنتهى البساطة كان يعبر عن الطريقة التى رأى به المسرحية حين قراءتها مباشرة، كما يفعل الطفل لا الرجل الناضج الذى يقيد نفسه بالأفكار عن التاريخ والعصر. قال لى صديقى بويل إن فى كل الخليط الشامل للفنون الشعبية المعدة من قبل درجة غير عادية من التجانس، وإننى واثق أن هذا صحيح. إن بويل مجدد عظيم، رأى أن الاتساق المنطقى أمر لا علاقة له بالأسلوب الشكسبيرى، وقد قمت يومًا بإخراج «خاب سعى العشاق»، وألبست الممثل الذى يلعب شخصية «الكونستابل دل» ثياب رجل البوليس فى العصر الفيكتورى، لأن اسمه هذا يستدعى

مباشرة صورة عسكرى البوليس النموذجى فى لندن، ولأسباب أخرى ألبست بقية الشخصيات الثياب التى كانت تستخدم فى «واتو» فى القرن الثامن عشر، ولم ينتبه أحد إلى المفارقة التاريخية فى هذا كله، ومنذ زمن طويل شهدت عرضًا «لترويض النمرة»، كان كل ممثل فيه يلبس ثياب الشخصية كما يتصورها. ومازلت أذكر شخصية فى ثياب راعى البقر، وممثلاً بدينًا يجاهد ليلم أزرار حلة رسمية لغلام وصيف، وأننى لا أستطيع القول بأن هذا أفضل عرض رأيته لهذه المسرحية على الإطلاق.

وبطبيعة الحال، فإن القذارة هى التى تصل بخشونة هذا المسرح إلى مداها، هنا يصبح الدنس والابتذال طبيعيين ، والبذاءة داعية إلى المرح، فبهذا يؤدى العرض دوره فى التحرير الاجتماعى، ذلك أن المسرح الشعبى هو بطبيعته ضد السلطة وضد التقاليد وضد الأبهة، وضد الادعاء، إنه مسرح الضجة، ولذا هو مسرح الضجيج والتصفيق.

تأمل هذين القناعين المحترمين اللذين يحدقان فينا عبر الكتب الكثيرة عن المسرح – فى اليونان القديمة قيل لنا إن هذين القناعين يمثلان عنصرين متعادلين: المأساة والملهاة، أو هما على الأقل يقدمان لنا بوصفهما شريكين متساويين. من ذلك الحين اعتبر المسرح «الشرعى» هو الأكثر أهمية فى حين اعتبر المسرح الخشن أقل جدية، رغم ذلك فإن كل محاولات إعادة بعث الحياة فى المسرح كانت راجعة إلى المصادر الشعبية، كانت أهداف مير هولد أسمى الأهداف، كان يريد أن يقدم كلية الحياة على الخشبة، وكان ستانسلافسكى أستاذه المحترم، وكان تشيكوف صديقه، لكن ما استدار نحوه إنما كانت عروض السيرك وصالات الموسيقى، كذلك كانت جذور بريشت مغروسة فى فن الكباريه، وجوان ليتلوود كانت تتوق إلى تقديم عروض هزلية، كوكتو وأرتو وفاختانجوف – هؤلاء الذين يصعب أن يتفقوا على شىء، هؤلاء ذوو الجباه العالية يرجعون إلى الشعب، والمسرح الشامل ليس سوى خليط من هذه المقومات جميعًا، ودائمًا يبدأ المسرح التجريبى من أبنية المسارح ليعود إلى الحجرة أو الحلبة، إن العروض الموسيقية الأمريكية – حين يحدث نادرًا أن تحقق شروطها – هى المجال الحقيقى للقاء بين

الفنون الأمريكية، وليست عروض الأوبرا. وإلى برودواى يتجه الشعراء ومصممو الرقصات ومؤلفو الموسيقى الأمريكيون. ومصمم الرقص جيروم روبنز مثال جيد لهذا، لقد تحول عن المسارح التجريدية والخالصة عند بالانشيين ومارثا وجراهام إلى خشونة العروض الشعبية. لكن كلمة «الشعبية» هنا لا تفى بالمراد تماماً، فهذه الكلمة تحيل مباشرة إلى جو الريف الصحو وإلى الجماعة المبتهجة غير المشاكسة، كما أن هذه الكلمة توحى أيضاً بالسخرية اللاذعة والكاريكاتير الساخر، وقد كانت هذه السمة موجودة دائماً فى أعظم المسارح الخشنة، كانت فى المسرح الإليزابيثى، وفى المسرح الإنجليزى اليوم تلعب البذاءة والقسوة وسائل بعث الحياة فى هذا المسرح. والسوريالية خشنة أيضاً، وألفريد جارى خشن كذلك، ومسرح سبايك ميليجان، الذى يتحرر فيه الخيال عن طريق الفوضى، ينطلق هنا وهناك ضارياً ومعربداً فى كل شكل وأسلوب، يملك هذا كله. إن ميليجان وتشارلس وود وقلة آخرين هم الذين يمكن اعتبارهم مؤشراً لما يمكن أن يصبح تقليداً قوياً فى المسرح الإنجليزى.

لقد شهدت عرضين لمسرحية جارى «أوبو ملكا» يصوران الفرق بين التقليد الخشن والتقليد الفنى. قدم التليفزيون الفرنسى أحد العرضين وقد استطاع مخرجه – بوسائل إلكترونية – أن يحقق قدراً عالياً من البراعة الفنية المذهلة، ونجح بذكاء فى أن يتعامل مع الممثلين الأحياء، كما لو كانوا عرائس بيضاء وسوداء، وقسم الشاشة بعصائب بحيث أصبحت تشبه مسلسلة كوميدية، وأصبح السيد أوبو والسيدة أوبو مثل رسومات جارى وقد دبت فيها الحياة، كان أوبو حرفياً لكنهما لم يرجعا إلى الحياة، ولم يتقبل جمهور التليفزيون أبداً خشونة الحكاية، رأى فيها دمى راقصة، فأصابته الحيرة ثم الضجر فحولت التليفزيون إلى شىء آخر، لقد تحولت مسرحية الاحتجاج الماكرة هذه إلى فكاهة طريفة لذوى الجباه العالية، وفى الوقت نفسه تقريباً قدم التليفزيون الألمانى عرضاً تشيكياً لأوبو، وقد تجاهلت هذه الطبعة كل تصورات جارى وملاحظاته، وابتكرت لنفسها أسلوباً فى الفن الشعبى يلائم اللحظة التى يقدم فيها، يتكون من صناديق القمامة، والنفايات، وقوائم السرر الحديدية القديمة، ولم يقدم السيد أوبو إنساناً أقرب إلى الآلية يضع على وجهه قناعاً، بل أصبح صعلوكاً خبيثاً معروفاً زرى الهيئة، وأصبحت السيدة أوبو مومساً

رخيصة جذابة، واتضح السياق الاجتماعى على الفور، ومنذ اللحظة الأولى التى يبدو فيها أوبو ينهض عن سريره متعثراً فى سراويله الداخلية، وصوت ينق من الوسائد يسأله لماذا لم يكن ملك بولندا، انتبه الجمهور واستطاع أن يتابع التطور السوريالى للحكاية، لأنه قد تقبل الموقف والشخصيات البدائية بشروطها هى.

كل هذا يتعلق بمظهر الخشونة، فما مضمون هذا المسرح ؟ أول كل شيء أنه لا يخجل من إثارة المرح والضحك، إنه - بتعبير تايرون جوثرى - «مسرح البهجة»، وأى مسرح يستطيع أن يحقق البهجة فقد استحق جدارته بالوجود، فإلى جانب العمل الجاد والملتزم والدقيق يجب أن يكون هناك التحرر من المسئولية كذلك، وهذا ما يستطيع أن يقدمه لنا المسرح التجارى، مسرح البوليفار، لكنه غالباً مايقدمه لنا رثًا مستهلكًا، إن المرح بحاجة دائمة إلى شحنة كهربية جديدة، والمرح من أجل المرح ليس شيئًا مستحيلاً، لكنه نادر ندرة واضحة، قد تكون التفاهة هي تهمته الأولى، والجرأة تستطيع أن تشق طريقها، لكن أيا ما كان الأمر، فلابد من شحن البطاريات من جديد، يجب دائمًا تقديم الوجوه الجديدة والأفكار الجديدة، النكتة الجديدة تتوهج ثم تمضى، وما نسمعه بعد ذلك ليس سوى نكتة قديمة، وأقوى الكوميديات هى التى تضرب بأصولها إلى الأنماط البدائية، إلى الميثولوجيا فى مواقفها الأساسية المتكررة، وهى بالضرورة مطمورة فى عمق التقليد الاجتماعى، إن الكوميديا لاتنبع دائمًا عن المجرى الرئيسى للقضية الاجتماعية، الأمر يشبه أن التقاليد الكوميدية المختلفة تتشعب وتتفرع بعيداً فى اتجاهات كثيرة، ولزمن معين، يظل هذا الفيض فى تدفق رغم أننا لا نرى مجراه، لكن يومًا يأتى - وعلى غير توقع - ينضب نضوبًا تامًا.

وليس ثمة قاعدة صلبة وراسخة للقول بأن أحداً يتعهد المظهر والجوهر كلا لذاته. ولم لا؟ إننى شخصيًا أجد إخراج عمل موسيقى أمرًا أكثر إمتاعًا من سواه من أشكال المسرح، والبراعة فى ألعاب خفة اليد تقدم بهجة أكثر، لكن الإحساس بالطذاجة هو كل شيء، فالأطعمة المحفوظة تفقد دائمًا نكهتها. وراء المسرح المقدس طاقة دافعة ووراء المسرح الخشن طاقات أخرى.

إن الخفة والمرح يغذيانه، غير أن هناك أيضًا القوة الدافعة نفسها للتمرد والمعارضة، وهى طاقة قوية صلبة، هى طاقة الغضب وأحيانًا طاقة الكراهية، لقد كانت هذه الطاقة وراء ثراء الابتكار فى عرض «البرلينز - نسامبل» لمسرحية «أيام الكوميونة»، وهى الطاقة نفسها التى تملأ الثكنات بالجنود، والطاقة التى تقدم عرضًا مثل «أرتورى» - أو تؤدى مباشرة إلى الحرب، إنها الرغبة فى تغيير المجتمع، وحمله حملاً على أن يواجه صور الرياء الأبدية فيه، وهذا مصدر عظيم للطاقة، وشخصيات مثل فيجارو أو فولستاف أو تارتوف تسخر وتهجو وتفضح الزيف وسط الضحكات، وهدف مؤلفيها إحداث تغيير اجتماعى.

ومسرحية جون آردن الممتازة «رقصة الشاويش مسجريف» يمكن اعتبارها - بمعنى من معانيها الكثيرة. تصويرًا لظهور مسرح حقيقى. إن مسجريف يواجه جماعة فى سوق على خشبة مسرح مرتجلة ويحاول أن ينقل إلى هذا الحشد - بأقوى ما يمكنه - رعبه الخاص ولا جدوى الحرب، والعرض الذى يرتجله يشبه قطعة أصلية من المسرح الشعبى، يستخدم فيه الرشاشات والأعلام وهيكلا عظميًا فى زى عسكرى يرفعه عاليًا، وحين يفشل هذا العرض فى أن ينقل رسالته كاملة إلى الحشد، تدفعه طاقته اليائسة لأن يحاول إيجاد وسائل أخرى للتعبير، وفى ومضة إلهام مضيئة يبدأ المشى على نحو إيقاعى ، وعنه تتطور رقصة عنيفة وأغنية. إن رقصة الشاويش مسجريف تبين لنا كيف يمكن لرغبة جامحة فى إسقاط معنى من المعانى أن تستحضر للوجود - فجأة - شكلاً عنيفًا وغير متوقع.

هنا نرى البعد المزدوج للمسرح الخشن، إذا كان المقدس هو التوق إلى غير المرئى خلال تجسيداته المرئية فإن الخشن هو أيضًا اقتحام دينامى نحو مثال معين، وكلا المسرحين يقوم على توق حقيقى وعميق عند جمهوره، وكلا المسرحين يمتح من مصادر لا نهائية للطاقة، مصادر مختلفة ومتنوعة، لكن كليهما أيضًا ينتهى إلى مناطق لا يمكن قبول أشياء معينة فيها: إذا كان المقدس يخلق عالما تعتبر فيه الصلاة حقيقية أكثر من التجشؤ، فإن الخشن يمضى فى الطريق الآخر: هنا يعتبر التجشؤ حقيقيًا والصلاة أمرًا كوميديًا، ويبدو المسرح الخشن كأنه بلا أسلوب، بلا حدود، لكن الحقيقة

فى الممارسة أن له أسلوبًا وتقاليد وحدودًا، وكما هو الأمر فى الحياة، قد يبدأ المرء فى ارتداء الثياب القديمة استخفافًا ولا مبالاة، ثم يتحول إلى مزاج وحالة نفسية، كذلك فإن الخشونة قد تصبح غاية فى ذاتها. ورجل المسرح الشعبى الجرىء المستخف قد يصبح مغلولاً إلى الأرض حتى لمنع نفسه عن التحليق، بل ربما أنكر الطيران والتحليق كإمكانية والسماء كمكان يحق له أن يتجول فيه. وهذا يقودنا إلى حيث يصبح المسرحان المقدس والخشن على عداء، إن المسرح المقدس يتعامل مع غير المرئى، وغير المرئى هذا يحتوى كل الدوافع الخبيئة فى الإنسان، فى حين يتعامل المسرح الخشن مع أفعال الإنسان، ولأنه مشدود إلى الأرض ومباشر، ولأنه يسمح بوجود الشر والضحك، يبدو الخشن المشحون أفضل من المقدس الفارغ.

ومن المستحيل أن نمضى فى مناقشة هذه النقطة أبعد دون أن نقف لنلقى نظرة إلى ما يقوله أقوى رجال المسرح فى عصرنا وأشدهم تأثيرًا وأعظمهم راديكالية: بريشت، فليس ثمة إنسان يهتم بالمسرح اهتمامًا جادًا ويستطيع أن يمر ببريشت مرور الكرام، فهو الشخصية - المفتاح لعصرنا، وكل العمل المسرحى الآن لابد أن يبلغ نقطة معينة يبدأ عندها بأفكاره وإنجازاته، أو يرجع إليها، ونحن نستطيع الآن أن نتجه مباشرة إلى الكلمة التى أدخلها إلى مفرداتنا: التغريب أو الاستلاب، وتاريخيًا يجب أن نذكر أن بريشت هو الذى صاغ مصطلح التغريب، لقد بدأ عمله وقت كانت معظم المسارح الألمانية تسودها إما الطبيعة، أو تلك الانقضاضات المسرحية الهائلة ذات الطبيعة الأوبرالية التى تهدف لإغراق المتفرج بالانفعالات حتى لينسى نفسه نسيانا كاملاً. وأيًا ما كانت الحياة على الخشبة فقد كانت تعادلها تلك الدرجة من السلبية التى تتطلبها من المتفرج.

وعند بريشت، فإن المسرح الضرورى يجب ألا يحول ناظريه - لحظة واحدة - عن المجتمع الذى يخدمه، ولم يكن ثمة حائط رابع بين الممثلين والجمهور، فالهدف الموحد للممثلين هو إحداث استجابة محددة عند الجمهور الذى يحترمونه احترامًا كاملاً، وعن هذا الاحترام للجمهور قدم بريشت فكرة التغريب، فالتغريب دعوة إلى التوقف، قطع، مقاطعة، إمساك بشىء ووضعه فى دائرة الضوء، دعوة لنا كى ننظر من جديد.

والتغريب فوق كل شىء رجاء للمتفرج أن يعمل لحسابه، فمن أجل أن يصبح مسئولاً أكثر وأكثر عما يراه لابد أن يقنعه ما يراه كإنسان راشد. ويرفض بريشت تلك الفكرة الرومانسية بأننا - جميعًا - نرتد فى المسرح أطفالاً.

إن تأثير التغريب وتأثير الواقعية متشابهان ومتعاكسان، فصدمة الواقعية تحطم كل الحوائل التى يقيمها العقل، ويصدمنا التغريب كى يستدعى أفضل ما فى عقولنا للعمل ويعمل التغريب بوسائل كثيرة ومفاتيح كثيرة، إن الحدث المسرحى العادى سيبدو لنا حقيقيًا إذا كان مقنعًا، وسنكون بالتالى مستعدين لقبوله - مؤقتًا - كحقيقة موضوعية. فالفتاة التى تعرضت للاغتصاب، تسير على الخشبة غارقة فى دموعها، إذا أثر فينا تمثيلها تأثيراً كافيًا، فإننا نتقبل - على نحو آلى - الحقيقة المتضمنة فى الموقف وهى أنها ضحية تعسة، لكن لنفترض أن مهرجًا كان يتبعها، ويقلد بكاءها تقليداً ساخراً، ولنفترض أنه كان موهوبًا فجعلنا نضحك، فلا شك أن سخريته ستقضى على استجابتنا الأولى. إذن، أين ذهب تعاطفنا معها؟ لقد استطاع المهرج أن يضع صدق شخصيتها وصحة موقفها موضع التساؤل، وكشف فى الوقت نفسه عاطفيتنا البسيطة، وإذا مضى هذا لحد أبعد، فإن هذا التتابع للأحداث قد يجعلنا نواجه تحولا فى آرائنا حول الصواب والخطأ، ويصدر هذا كله عن إحساس محدد بالهدف، وكان بريشت يعتقد أن المسرح إذا جعل جمهوره يعيد تقييم العناصر فى الموقف، فإن المسرح هنا يقود جمهوره نحو فهم أكثر صحة للمجتمع الذى يعيش فيه، ومن ثم يتعلم الطرائق الممكنة لتغيير هذا المجتمع.

ويمكن أن يتحقق التغريب عن طريق المناقضة أو التهكم أو النقد .. وفى الحقيقة فإن كل مجال البلاغة متاح له. إنه المنهج المسرحى الخالص للتبادل الجدلى، وهو اللغة المتاحة لنا اليوم والثرية بإمكاناتها ثراء الشعر. وعن طريق التغريب يمكننا أن نبلغ تلك المساحات التى يبلغها شكسبير باستخدام الوسائل الدينامية فى اللغة. وقد يكون التغريب على درجة عالية من البساطة، وقد لا يكون أحيانًا سوى بعض حيل فيزيقية. ولقد رأيت أول وسيلة تغريب فى حياتى وأنا طفل: فى كنيسة سويدية كانوا يضعون فى طرف صندوق جمع التبرعات مسماراً يوخزون به جمهور المصلين الذين دفعتهم

الموعظة إلى النوم، وكان بريشت يستخدم اللافتات وبقع الضوء المرئية لتحقيق هذا الهدف، وجوان لتلوود تلبس الجنود فى عروضها ثياب المهرجين فى الهزليات الفرنسية، وللتغريب وسائل لاتنتهى، وهو يهدف دائمًا إلى تفجير بالونات الأداء البلاغى، فعاطفية شابلن وسط المصائب التى تنهال عليه لون من التغريب، والممثل عادة حين يركبه الدور قد يمضى إلى المبالغة أكثر فأكثر وإلى العاطفية الرخيصة أكثر فأكثر، رغم ذلك فهو قادر على أن يجرف الجمهور أمامه، هنا تجعلنا وسائل التغريب واعين فى حين أن جانبًا من ذواتنا يرغب فى الاستسلام تمامًا لهذاالانجذاب نحو أعمق المشاعر، لكن من أصعب الأمور التدخل فى مخزون استجابات الجمهور، ففى نهاية الفصل الأول من «لير»، حين يعمى جلوستر، عمدنا إلى إضاءة أنوار الصالة قبل أن يكتمل هذا المشهد الوحشى، بهذاجعلنا الجمهور يستجيب للمشهد قبل أن يندفع فى عاصفة آلية من التصفيق، وفى باريس كنا نقدم مسرحية «النائب»، وعملنا كل ما بوسعنا كى نحول دون التصفيق، لأن التعبير عن تقدير مواهب الممثلين بدا لنا غير مناسب ونحن نقدم وثيقة عن معسكرات التعذيب على الرغم من ذلك، فقد كان كل من التعس جلوستر، وأجدر الشخصيات بالتقزز، طبيب أوشفيتز، كانا يتركان الخشبة لتجتاحها عواصف التصفيق.

وجاء جينيه قادرًا على أن يكتب بلغة بالغة الفصاحة، لكن الانطباعات المدهشة عن أعماله إنما تنتج عن الابتكارات المرئية لوضعه جنبًا لجنب العناصر الجادة والجميلة والساخرة والعابثة، وثمة أشياء قليلة فى المسرح الحديث يمكن أن تكون محكمة وخلابة مثل ذروة القسم الأول من «الستائر» حين يصبح الفعل على الخشبة أشبه شىء بخربشة - بالقلم الرصاص - للحرب على تلك المساحة البيضاء الواسعة، فى حين تقوم العبارات العنيفة، والشخصيات المثيرة للسخرية، والدمى ذات الأحجام الضخمة، بتشكيل نصب تذكارى للاستعمار والثورة، هنا لاتنفصل قوة المفهوم عن سلاسل الأفعال ذات المستويات المتعددة والتى هى تعبير عن هذا المفهوم، ولا تكتسب مسرحية جينيه «السود» معناها كاملاً إلا إذا قامت علاقة قوية متغيرة بين الممثلين والجمهور، ففى باريس حين عرضت أمام جمهور من المثقفين، بدت مسرحية باروكية،

تسلية خالصة، وأما في لندن وأمام جمهور لايهتم لا بالأدب الفرنسي ولا بالزنوج بدت مسرحية بلا معنى. وفي نيويورك، في ضاحية فرانكل، كانت المسرحية مثيرة ومتوهجة، وقيل لي إن هذا التوهج كان يتفاوت من ليلة لأخرى حسب نسبة عدد المتفرجين السود إلى البيض في قاعة العرض.

ولم يكن لمسرحية «مارا - صاد» أن توجد قبل بريشت، وبيتر فايس يراها تغريبًا على مستويات متعددة فحكاية الثورة الفرنسية لايمكن قبولها بنصها لأن الذين يقومون بتمثيلها من المجانين، كما أن أفعالهم معرضة لمزيد من التساؤلات لأن مخرج العرض هو المركيز دي صاد وأكثر من ذلك فإن أحداث ١٧٨٠ تقدم منظوراً إليها بعيون ١٨٠٨ و١٩٦٦ معًا، ذلك أن المتفرجين في المسرحية يمثلون متفرجي أوائل القرن التاسع عشر، وثمة أيضًا ذواتهم التي تعيش في القرن العشرين. هذه الشبكة من المساحات المتقاطعة تكثف الإحالة في كل لحظة من لحظات العرض، وتتطلب جهداً دائمًا من كل فرد في الجمهور، وفي نهاية المسرحية تبدو مصحة الأمراض العقلية وكأنها أصيبت بالسعار، فكل الممثلين يرتجلون بعنف بالغ، وللحظة تبدو الخشبة طبيعية وآسرة، ونحس بألا شيء في مقدوره أن يضع النهاية لهذا كله، ونستنتج ألا قوة تستطيع أن توقف الجنون في العالم، في هذه اللحظة تمامًا - في العرض الذي قدمناه على الرويال شكسبير - تدخل واحدة من مديرات الخشبة تنفخ في صفارتها فيتوقف الجنون على الفور، عن هذا الفعل نشأت معضلة، قبل ثانية واحدة كان الأمر يبدو لنا بلا أمل، والآن انتهى كل شيء ويبدأ الممثلون ينزعون شعورهم المستعارة، نعم : ليس الأمر سوى مسرحية، هكذا نبدأ التصفيق، لكن على غير توقع يبادلنا الممثلون التصفيق ساخرين، وتكون استجابتنا لحظة عداء موجهة ضدهم كأفراد فنتوقف عن التصفيق. إنني أسوق هذا كمثال نموذجي لسلسلة من أفعال التغريب، كل فعل منها يدفعنا إلى إعادة تكييف مواقفنا.

وثمة علاقة طريفة بين بريشت وكيريج. كان كيريج مجرد ظل رمزي بدل غابة كاملة مرسومة، وكان يريد هذا ببساطة لأنه كان يوقن أن التكوينات التي لافائدة منها تجتذب انتباهنا على حساب أشياء أخرى أكثر أهمية، فأخذ بريشت هذه الصرامة، ولم

يقصرها على تصميم المناظر، بل جاوزها إلى عمل الممثلين واتجاه الجمهور كذلك، فهو إذا قطع عاطفة زائفة، أو طور السمات والمشاعر الخاصة بالشخصيات، فذلك لأنه رأى أن هذا يهدد وضوح الموضوع نفسه، والممثل فى المسارح الأخرى أيام بريشت وكذلك ممثلون كثيرون على المسارح الإنجليزية حتى الآن - كان يعتقد أن كل وظيفته هى أن يقدم الشخصية التى يلعبها بأقصى مايمكنه من امتلاء واستدارة، وهذا يعنى أن عليه توظيف ملاحظته وخياله لاكتشاف مزيد من التفاصيل فى رسمه للوحته الشخصية، إنه مثل رسام المجتمع يريد للصورة أن تكون شبيهة بالحياة، وأن تقبل على اعتبارها ممكنة الوجود، ولم يقل له أحد إنه يمكن أن يكون ثمة هدف آخر. وقدم بريشت تلك الفكرة البسيطة والمدمرة وهى أن «الامتلاء» لا يعنى بالضرورة «الشبه بالحياة» أو «الاستدارة»، وأشار إلى أن على كل ممثل أن يخدم فعل المسرحية، لكن .. حتى يخدم الممثل فعل المسرحية، وحتى يفهم ما هو الفعل الحقيقى للمسرحية وما هدفها، من وجهة نظر مؤلفها، وعلى التزام باحتياجات العالم المتغير فى الخارج «وفى أى جانب يقف الممثل نفسه فى الصراع الذى يقسم العالم، وحتى يحدث هذا كله، فمن المحتمل ألا يعرف الممثل الهدف الذى يخدمه، وعلى أى حال، فهو حين يفهم بدقة ماهو مطلوب منه، وما الذى يجب عليه تحقيقه، يستطيع أن يفهم دوره فهمًا صحيحًا، وحين يرى نفسه فى علاقة بشمول المسرحية، فسيرى أن التشخيص الزائد لايكون غالبًا ضد مطالب المسرحية فقط، لكنه قد يرى أيضًا أن هذا التشخيص الزائد غير الضرورى يمكن أن يكون - بالفعل - ضده شخصيًا، بمعنى أنه يجعل حضوره أقل فاعلية وتأثيرًا. حينئذ سيرى الممثل الشخصية التى يلعبها على نحو أكثر تجردًا ونزاهة، وسينظر إلى أمارات تعاطفه أو عدم تعاطفه من وجهة نظر أخرى، وسيصل فى النهاية لاتخاذ قرارات مختلفة عن تلك التى اتخذها حين ظن أن «تقمصه» للشخصية هو كل ماهو مطلوب منه. وبطبيعة الحال، فمن السهل أن تؤدى هذه النظرية إلى إرباك الممثل وتشويشه، لأنه إن تبنى النظرية بسذاجة عن طريق إخماد غرائزه وسحقها والتحول إلى مثقف فسينتهى إلى كارثة لاشك فيها، ومن الخطأ الظن بأن أى ممثل يؤدى عمله حسب النظرية وحدها، فليس ثمة ممثل يستطيع أن يلعب شفرة، مهما بلغت كتابتها من

أسلبة وتحديد، بل يجب عليه أن يؤمن - إلى درجة ما - بالحياة التى عاشها هذا الإنسان المتفرد الذى يمثله على الخشبة، رغم ذلك فالممثل يستطيع أن يلعب بآلاف الأشكال، ولعب الدور عن طريق رسم صورة شخصية له ليس البديل الوحيد، وما قدمه بريشت يعنى الممثل الذكى القادر على الحكم على قيمة إسهامه فى العمل، وقد وجد دائمًا - ويوجد الآن - الممثلون الذين يتفاخرون بأنهم لايعرفون شيئًا عن السياسة، ويتعاملون مع المسرح باعتباره برجًا عاجيًا، وعند بريشت، فإن هذا الممثل لا يستحق أن يشغل مكانًا بين فريق من الناضجين، فالممثل فى جماعة تدعم مسرحًا ما لابد أن يكون مهتمًا بالعالم الخارجى قدر اهتمامه بحرفته.

وحين تصاغ النظرية فى كلمات، تتفتح الأبواب أمام الخلط والتشويش. وعروض بريشت التى قدمت خارج البرلينر - إنسامبل، والقائمة على مقالات بريشت، كان فيها اقتصاد بريشت، لكن نادرًا ما كان فيها ثراء الفكر والشعور، هذا الثراء دائمًا يتم اجتنابه فتبدو الأعمال جافة، وحيوية المسرح تنقلب مميتة إذا ما فقد قوته الخشنة، وبريشت يموت دائمًا على أيدى الأرقاء القتلة. فحين يتحدث بريشت عن فهم الممثلين لوظيفتهم، لم يكن يتصور أبدًا أن هذا شىء يمكن أن يتحقق بالتحليل والمناقشة فقط. إن المسرح ليس قاعة دراسية، والمخرج الذى يفهم بريشت فهمًا تربويًا لن يستطيع أن يبعث الحياة فى مسرحياته بأكثر مما يفعل مدرس من مدرسى شكسبير، وقيمة مايتحقق بعد أى تدريب من التدريبات إنما تصدر كلها عن المناخ المبدع الذى تم فيه، والإبداع شىء لا يمكن تحقيقه عن طريق الشرح والتفسير. فالتدريبات أو البروفات مثل الحياة نفسها : تستخدم الكلمات لكنها أيضًا تستخدم الصمت والإثارة والتهكم والضحك والتعاسة واليأس والصراحة والكتمان والحيوية والبطء والوضوح والفوضى، وكان بريشت يعرف كل هذا، وقد أدهش العاملين معه فى سنواته الأخيرة حين قال لهم إن المسرح يجب أن يكون ساذجًا، ولم يكن بريشت بهذه الكلمة يتنكر لعمل حياته كله، لكنه يؤكد أن فعل الاشتراك فى عمل مسرحية إنما هو دائمًا شكل من أشكال اللعب، وأن مشاهدة مسرحية هى لعب كذلك، وكان يتحدث بارتباك عن الأناقة والتسرية، وليس عبثًا أن تحتفظ لغات كثيرة بكلمة واحدة تؤدى معنى اللعب ومعنى المسرحية.

يفصل بريشت فى كتاباته النظرية ماهو حقيقى عما هو غير حقيقى، وإننى أعتقد أن هذه التفرقة كانت مصدر خلط عظيم، فحسب مدلولات الألفاظ ما هو ذاتى يناقض ما هو موضوعى، والوهم منفصل عن الحقيقة، لهذا فإن على مسرحه أن يحقق وضعين معًا: عاما وخاصا، شكليا وغير شكلى، نظريا وعمليا، ويقوم الجانب العملى على الإحساس العميق بالحياة الداخلية عند الممثل، لكنه علنًا ينكر هذه الحياة، لأنه بالنسبة للشخصية تأخذ الحياة الداخلية هذا العنوان المفزع «سيكولوچية» هذه الكلمة «سيكولوچة» لا قيمة لها فى مثل هذا النقاش المغرض، وهى - مثلها مثل كلمة «الطبيعة» - يمكن أن تستخدم بازدراء لإقفال باب المناقشة حول موضوع أو لتسجيل نقطة فى المناقشة، وهى - لسوء الحظ كذلك - تؤدى لتبسيط آخر هو مناقض للغة الفعل، فلغة الفعل خشنة واضحة فعالة ومؤثرة، أما لغة «السيكولوچية» فهى فرويدية : عاطفية متهافتة متحولة معتمة، مائعة وغير دقيقة، إذا نظرنا إلى الأمر على هذا النحو فلاشك فى أن «السيكولوچية» ستخسر المقارنة، لكن .. هل هى قسمة صحيحة؟. إن كل شيء وهم. وتبادل الانطباعات عن طريق الصور هو لغتنا الأساسية، وفى اللحظة التى يشرع فيها الإنسان فى التعبير عن صورة، فى اللحظة نفسها فإن الإنسان الآخر يشاركه الإقناع، هذا الارتباط المشترك هو اللغة، وإذا لم يثر هذا الارتباط شيئًا عند الإنسان الآخر، وإذا لم تكن ثمة لحظة من الوهم المشترك، فليس ثمة شيء متبادل. وكان بريشت دائمًا يشير إلى حالة رجل يصف حادثة فى الطريق كموقف روائى، فنأخذ هذا المثال إذن ولنحاول فحص عملية الإدراك التى يتضمنها حين يصف لنا أحدهم حادثة فى الطريق تتعقد العملية النفسية: يمكن أن نعتبرها «كولاج» ذات أبعاد ثلاثة، يتم بناؤه عن طريق الصوت، ذلك أننا نخبر أشياء كثيرة لا علاقة بينها فى اللحظة الواحدة، فنحن نرى المتحدث ونسمع صوته، وفى الوقت نفسه - فى لحظة أو أخرى - نرى فوق رأسه المشهد الذى يقوم بوصفه لنا، وتعتمد حيوية هذا الوهم المؤقت وامتلاؤه على اقتناع المتحدث ومهاراته، كما تعتمد أيضًا على نمطه، فإن كان من النمط الذى يحتفظ فى رأسه بكل يقظته وحيويته، فسيتلقى من انطباعات الأفكار أكثر مما يتلقى من الإحساسات، وإذا كان متحرر الانفعالات، فستتدفق إليه تيارات أخرى

حتى إنه دون جهد أو بحث من جانبه سيعيد - لا شك - خلق صورة أكثر اكتمالا لحادثة الطريق التى يتذكرها، وسيتلقاها بالتالى. وأيًا ما كان الأمر، فإنه سيرسل لنا شبكة معقدة، من الانطباعات، وسندركها نحن، ونصدقها، وهكذا نضيع ذواتنا فيها وقتيًا على الأقل.

فى كل صور التواصل، تتجسد الأوهام وتختفى. ومسرح بريشت مركب ثرى من الصور التى تتوجه إلى اقتناعنا، وحين يتحدث بريشت باحتقار عن الوهم فليس هذا ما يهاجمه، لكنه يعنى الصورة الواحدة الثابتة، المقولة الواحدة التى تظل مستمرة بعد أن تؤدى الغرض منها، مثل شجرة مرسومة، وحين قال بريشت بأن ثمة شيئًا فى المسرح اسمه الوهم فما يعنيه هو أنه يوجد شيء آخر ليس وهمًا، هكذا يصبح الوهم فى مواجهة الحقيقة، وقد يكون من الأفضل أن نضع الوهم المميت فى مواجهة الوهم الممتلئ بالحياة، المقولة الكئيبة فى مواجهة المقولة الحية، الشكل المتحجر فى مواجهة الظل المتحرك، الصورة المتجمدة فى مواجهة الصورة المتجددة. وما نراه فى العادة هو شخصية داخل إطار صورة يحددها مشهد داخلى محدد من ثلاثة حوائط وطبيعى أن هذا وهم، لكن بريشت يعتقد أننا نراه ونحن فى حالة من تخدير الحس والنقد، أما إذا وقف ممثل تحت لافتة تذكرنا بأن هذا مسرح، حينئذ - وحسب فهم بريشت الأساسى - لن نقع فى الوهم، لكننا سنراقبه كناضجين، ثم نحكم عليه. هذه التفرقة أصفى فى النظرية منها فى الممارسة.

وليس ممكنًا لمن يشاهد إخراجًا طبيعيا لإحدى مسرحيات تشيكوف أو إخراجًا شكليًا لإحدى التراجيديات الإغريقية أن يستسلم لفكرة أنه فى روسيا أو فى طيبة القديمة، رغم ذلك يكفى فى أى من الحالتين أن يؤدى ممثل قوى نصًا قويًا حتى يقع المتفرج فى الوهم مع أنه لايزال يعى كل لحظة أنه فى المسرح، وليس الهدف هو كيف نتلافى الوهم - فكل شيء وهم - لكن المشكلة هى أن بعض الأشياء تبدو موغلة فى الوهم أكثر من سواها، والوهم الغليظ الأخرق لايستطيع أن يقنعنا، من الناحية

الأخرى، فإن الوهم الذى يقوم على ومضات انطباعات سريعة متلاحقة يبقى الخيال دائمًا على انطلاقته طول المسرحية. إن هذا يشبه النقطة الواحدة فى صورة تليفزيونية متحركة، لا تبقى إلا اللحظة التى تتطلبها وظيفتها.

ومن الأخطاء سهولة النظر إلى تشيكوف باعتباره طبيعيًا، والحقيقة أن عددًا كبيرًا من المسرحيات الشاحبة المائعة فى السنوات الأخيرة والتى تعتبر «شريحة من الحياة» مولعة بأن تنتسب إلى المسرحيات التشيكوفية، لم يقتصر تشيكوف أبدًا على تقديم «شريحة الحياة» لقد كان طبيبًا، واستطاع برقة وعناية لاحد لهما أن يتناول آلاف وآلاف الطبقات الدقيقة من أنسجة الحياة، يزرع هذه الطبقات، ثم ينسقها فى نظام ذكى فى انتقاء التفاصيل المتآلفة، نظام مصطنع تمامًا لكنه حافل بالمعنى، وبعض ذكاء هذا النظام كامن فى قدرته على إخفاء ماهو مصطنع، بحيث تتحقق رؤية «ثقب - المفتاح» التى لم تحدث، فكل صفحة من «الشقيقات الثلاث» تعطى الانطباع بتكشف الحياة، كما لو كان ثمة شريط تسجيل ترك مفتوحًا، لكنك إذا تأملتها جيدًا فستجدها قائمة على الأحداث التى تحدث معًا، لاتقل قدرة عن تصوير «الفيديو»: فازة الزهور التى تنقلب، عربة الإطفاء التى تمر فى اللحظة الملائمة تمامًا، الكلمة، المقاطعة، الموسيقى المترامية عن بعد، صوت خفق الأجنحة، الدخول، شارة الوداع، لمسة بعد لمسة ترسم عن طريق لغة الإيهام وهمًا شاملا بشريحة من الحياة. هذه السلاسل من الانطباعات هى كذلك سلاسل من الإغراب، فكل مقاطعة دعوة خفية لإعمال الفكر.

وقد سبق أن أشرت إلى بعض العروض التى قدمت فى ألمانيا بعد الحرب، فى الحجرات العلوية بإحدى بنايات هامبورج، شهدت عرضًا «للجريمة والعقاب»، وأصبحت تلك الليلة - قبل أن تنقضى سهرتها التى امتدت أربع ساعات - واحدة من أعظم التجارب المسرحية التى شهدتها على الإطلاق، بحكم الضرورة الخالصة، اختفت كل مشاكل أسلوب المسرح، هنا التيار الحقيقى والرئيسى، جوهر فن نابع عن التفات راوى الحكاية إلى جمهوره يطلب منهم أن يسمحوا له بالكلام . كل مسارح المدينة دمرت،

لكن هنا، فى هذه الحجرة العلوية - حين يبدأ ممثل جالس فى مقعد، تكاد ركبتاه تلامسانا، يقول: «كان هذا فى سنة ١٨٠٠، وكان هناك طالب شاب اسمه رومان روديانوفتش راسكولينكوف ...» نقع نحن فى قبضة المسرح الحى.

نقع فى قبضة ...؟ ما معنى هذا، لا أستطيع أن أقول، أعرف فقط أن هذه الكلمات واللهجة الجادة الناعمة التى قيلت بها استطاعت أن تستحضر شيئًا فينا، بطريقة ما، فينا جيمعًا. لقد كنا منصتين، أطفالاً يرهفون السمع لحكاية قبل النوم وفى الوقت نفسه راشدون يعون تمامًا كل ما يدور حولهم، وبعد لحظة، وعلى بعد عدة بوصات فقط، صر أحد الأبواب فى العلية وانفتح ليظهر الممثل الذى يلعب دور راسكولينكوف وكنا بالفعل قد أصبحنا داخل الدراما، هذا الباب نفسه أصبح فى لحظة ما أحد مصابيح الشارع، وفى اللحظة التالية أصبح باب شقة المرابية، بعدها أيضًا أصبح هو نفسه الممر المفضى إلى حجرتها الداخلية. ورغم أن هذه جميعًا كانت انطباعات جزئية ظهرت إلى الوجود فى اللحظة نفسها التى كانت مطلوبة فيها، ثم تلاشت على الفور مرة أخرى، فإننا لم نفقد وعينا لحظة واحدة بأننا مكومون فى هذه الحجرة المزدحمة، نتتبع أحداث حكاية تروى لنا. كان بوسع الراوى أن يضيف التفاصيل وأن يفسر وأن يتفلسف، والشخصيات نفسها تستطيع الانتقال من الأداء الطبيعى إلى المونولوج، وممثل ما استطاع أن يحدب ظهره لينتقل من أداء شخصية لأداء أخرى، نقطة بعد نقطة، وخطوة بعد خطوة تخلق أمامنا كل عالم رواية دوستويفسكى المعقد.

ما أكثر الحرية فى إقناع الرواية، وما أقل الجهد المبذول بين الكاتب والقارئ! الخلفيات يمكن أن تقام، وأن تستبعد، والانتقال من العالم الخارجى إلى الداخلى طبيعى ومستمر. وقد ذكرنى نجاح هذه التجربة فى هامبورج مرة أخرى بالكآبة المثيرة للسخرية، والعجز للرثاء، التى يصبح عليها المسرح حين يتطلب وجود عصبة من الرجال وآلات مزعجة كى ينقلنا من مكان لآخر، بل وحتى حين يتطلب تفسير الانتقال من عالم الفعل إلى عالم الفكر بأية وسيلة، بالموسيقى أو تغيير الأضواء أو تسلق مستويات المنصة.

وفى السينما، استطاع وجودار - وحده دون اشتراك مع أحد - إحداث ثورة حين كشف كيف يمكن أن يكون المشهد الفوتوغرافى نسبيًا، ففى حين ظل أجيال من صانعى الأفلام ملتزمين قوانين الاستمرار وقواعد الأنساق، حتى لا ينقطع سياق حدث مستمر، جاء جودار ليكشف أن هذه الحقيقة ليست، بعد، سوى تزييف آخر، ليست سوى تقليد بلاغى، وهو حين يصور مشهداً ثم يحطم فجأة حقيقته البادية، فهو قد اقتحم هذا الوهم الميت، وفتح الطريق لتدفق تيار معاكس تماماً من الانطباعات. إنه متأثر تأثرًا عميقًا ببريشت.

ويؤكد عرض «البرلينر - إنسامبل» الحديث لمسرحية «كوريولانس» المشكلة العامة حول أين يبدأ الوهم وأين ينتهى، إن هذا العرض انتصار عظيم من أكثر من ناحية، لقد تكشفت جوانب كثيرة من المسرحية، ربما للمرة الأولى، ومعظمها لم يجد على الخشبة مثل هذا التجسيد إلا نادرًا. لقد تناولت الفرقة هذه المسرحية تناولاً سياسيًا واجتماعيًا، وهذا يعنى أن تلك الطرائق القديمة فى إخراج الجماعات عند شكسبير، لم تعد ممكنة لأن من المستحيل أن تجعل أحد هؤلاء الممثلين الأذكياء يلعب دور المواطن المجهول الذى يقف وسط حشد، لمجرد ترديد الهتافات أو إبداء الهزء أو التذمر، حسب إشارات تعطى لهم، كما هو شأن الممثلين فى الأدوار الصغيرة عبر العصور، كانت الطاقة التى غذت تلك الشهور الطويلة من العمل، والتى أدت فى النهاية إلى إضاءة بناء العقد الفرعية فى المسرحية كانت نابعة عن اهتمام الممثلين بالموضوعات الاجتماعية، ولم تعد الأدوار الصغيرة مضجرة للممثلين، فهى لم تعد خلفيات لكنها من الواضح أنها تتضمن قضايا من الممتع دراستها، ومن المثير مناقشتها، فالشعب، والمدافعون عنه، والمعركة، واجتماعات المجالس، كلها كانت ذات نسيج ثرى، وقد استخدمت كل فنون المسرح، كانت الثياب تعطى الشعور بالعصر الحاضر، لكن خشبة المسرح كانت مصممة بحيث تأخذ شكل التراجيديات. وكان الحديث أحيانًا على مستوى رفيع، وأحيانًا بالعامية، واستخدمت المعارك تكنيكًا من المسرح الصينى كى تحمل مضمونات جديدة، لم تكن هناك لحظة واحدة من المخزون المسرحى، ولا عاطفة نبيلة تطلب

لذاتها ولم يجعل العرض من كوريولانوس مثالا، بل ولا شخصًا محبوبًا، كان عنيفًا متفجرًا . لم يكن جديرًا بالإعجاب لكنه كان مقنعًا، وكل شيء في المسرحية كان يخدم الهدف الذي كان واضحًا كبللورة نقية.

ثم ظهر ضعف صغير بدا لي صدعًا عميقًا ومثيرًا. إن مشهد المواجهة الرئيسي بين كوريولانوس وفليومنيا على أبواب روما قد أعيدت كتابته. وإنني لم أقف لحظة واحدة لأتساءل حول مبدأ إعادة كتابة شكسبير، فالنصوص - بعد كل شيء - يجب ألا تثقل كواهلنا، ويستطيع أي شخص أن يفعل مايراه ضروريًا في نص من النصوص دون أن يؤذي بذلك أحدًا. ما هو مهم هنا هو النتيجة. وقد أراد بريشت ومعاونوه ألا يكون محور الاهتمام في الحدث كله هو الصلة بين كوريولانوس وأمه، فقد أحسوا أن هذا لا يمثل نقطة معاصرة ذات معنى، وأرادوا بدلها أن يصوروا فكرة أنه ليس ثمة زعيم ضروري لا يمكن الاستغناء عنه، فابتكروا قطعة إضافية من الحكاية، بحيث يطلب كوريولانوس من مواطني روما أن يرسلوا إشارة دخان إذا قرروا الاستسلام، وفي نهاية مناقشته مع أمه يرى عمود الدخان يرتفع من وراء المتاريس فيتهلل بالفرح، لكن أمه تقول له إن الدخان ليس دلالة على الاستسلام، لكنه الدخان المتصاعد عن الحدادين الذين يصنعون الأسلحة للناس الذين قرروا الدفاع عن بيوتهم، ويوقن كوريولانوس أن روما تستطيع أن تستمر بدونه، ويوقن هزيمته الحتمية، فيستسلم.

ونظريًا، فإن الحبكة الجيدة لاتقل إثارة وفاعلية عن القديمة، لكن في كل مسرحية من مسرحيات شكسبير حس عضوي، وعلى الورق قد يبدو كما لو كان من الممكن إبدال أحد المشاهد بالآخر، وبالقطع فإن في كثير من أعماله مشاهد وفقرات يمكن حذفها أو تغيير مكانها، لكن إذا أمسك المرء مشرطًا في إحدى يديه، فيجب أن يمسك بالأخرى سماعة الطبيب، ومشهد كوريولانوس وأمه قريب من قلب المسرحية، مثل مشهد العاصفة في «لير» أو مونولوج «هاملت»، فالمضمون الانفعالي لهذا المشهد يرفع الحرارة التي يمكن لجدائل الفكر البارد ولأنماط التبادل الجدلي أن تلتحم بها في النهاية، ودون الصدام بين هذين القطبين المتنافرين ستصبح المسرحية كما لو حدثت لها عملية إخصاء. وحين نخرج من المسرح نحمل معنا ذكرى أقل إلحاحًا، إن قوة المشهد بين كوريولانوس وأمه يعتمد بالضبط على تلك العناصر التي لاتكون لها بالضرورة دلالة ظاهرة، واللغة السيكولوجية كذلك لاتقودنا إلى مكان ما، لأن

العناوين لاتفعل شيئًا، إنها تلك الدائرة العميقة من الحقيقة هى التى يمكن أن تسيطر على احترامنا – الحقيقة الدرامية لأسطورة لانستطيع أن نسبر غورها سبراً كاملا.

كان اختيار «البرلينر – إنسامبل» يعنى أن اتجاههم الاجتماعى سيضعف إذا قبلنا تلك الطبيعة التى لا يمكن سبر أغوارها للإنسان – داخل – المشهد – الاجتماعى. تاريخيًا، من الواضح أن المسرح الذى ينفر من تلك الفردية الممعنة للفن البرجوازى عليه أن يتجه نحو الفعل المباشر.

* * *

وفى بكين اليوم يبدو من المناسب تقديم تصوير كاركاتورى لزعماء «الوول ستريت» وهم يضعون خطط الحرب والدمار، ثم يلقون مصائرهم التى يستحقونها، ومن حيث علاقتها بكثير من العوامل التى لاحصر لها فى الصين الصامدة اليوم، ويبدو هذا فنًا شعبيًا حافلاً بالحياة والمعنى. وفى كثير من بلاد أمريكا الجنوبية، حيث لايتجاوز النشاط المسرحى عرض نسخ هزيلة من المسرحيات الأجنبية الناجحة، يجلبها متعهد نهم إلى الربح السريع، فإن المسرح يبدأ فقط فى أن يعى معناه وضرورته من حيث ارتباطه بالنضال الثورى من ناحية، وومض التراث الشعبى كما تمثله أغانى العمل وأساطير الفلاحين من الناحية الأخرى، والحقيقة أن التعبير عن القضايا الصلبة اليوم من خلال البناء التقليدى للمسرحية الأخلاقية الكاثوليكية يبدو الإمكانية الوحيدة المتاحة فى مناطق معينة لتحقيق اتصال حى بالجماهير الشعبية. فى إنجلترا – من الناحية الأخرى – وفى مجتمع متغير، حيث لا شىء ثابت ومحدد نهائيا، على الأقل فى مجال السياسة والفكر السياسى، لكن حيث هناك عملية إعادة فحص دائمة تتراوح بين أقصى درجات الصدق والأمانة وأقصى درجات الزيف والمر غة، حيث يختلط الحس المشترك الطبيعى والمثالية الطبيعية وفضح الزيف الطبيعى والرومانسية الطبيعية

والديمقراطية الطبيعية والرقة الطبيعية والسادية الطبيعية والادعاء الطبيعى، يختلط هذا كله معًا فى خليط ثقافى مهوش، فلا جدوى من توقع قيام مسرح يلتزم خط حزب من الأحزاب التزامًا كاملاً، حتى إذا نحن افترضنا إمكان وجود هذا الخط.

ولقد أدى تراكم أحداث هذه السنوات الأخيرة، بما فيها من اغتيالات وانقسامات وسقوط نظم وصعود نظم وحروب محلية إلى مزيد من الإحساس بالإلغاء والارتباك، وحين يزداد المسرح اقترابًا من تصوير حقيقة ما فى المجتمع فهو إنما يعكس - على نحو متزايد - الحاجة إلى حدوث التغيير، لا الاقتناع بطريقة محددة يجب أن يتم بها هذا التغيير. ولاشك أن قضايا دور الفرد فى المجتمع، وواجباته حياله، واحتياجاته منه وأين الحدود التى يقف عندها ماله وما للدولة، هذه القضايا كلها تطرح للتساؤل الآن. مرة أخرى - كما كان فى العصر الإليزابيثى - يتساءل الإنسان عن أسباب وجوده، وبأى المقاييس يقاس هذا الوجود. وليس مصادفة أن ينشأ المسرح الميتافيزيقى الجديد عند جروتوفسكى فى بلاد غارقة فى الشيوعية والكاثوليكية معًا، ويبزغ نجم بيتر فايس - يهودى الأصل، تشيكى النشأة، ألمانى اللغة، سويدى الإقامة، ماركسى الميول - حين ارتبطت بريشتيته بفردية مستبدة لدرجة لم يفكر فيها بريشت نفسه، وأن يربط جان جينيه الاستعمار بالجنسية المثلية، وأن يستكشف الوعى الفرنسى من خلال تفسخه هو وتحلله، إنه صورة خاصة رغم أنها قومية، وهو يقترب من اكتشاف الأسطورة.

وتختلف المشكلة - بطبيعة الحال - من تجمع بشرى لآخر، لكننا نستطيع القول على وجه العموم إن الآثار الخانقة لهذا التسلط لمشاعر الطبقة الوسطى فى القرن التاسع عشر، مازالت قادرة على أن تحجب كثيرًامن أعمال القرن العشرين فى كل اللغات. والفرد والثنائى قد تم اكتشافهما إما فى الفراغ أو فى سياق اجتماعى معزول لدرجة تجعله فى الفراغ أيضًا. والعلاقة بين الإنسان والمجتمع الذى يحتويه من حوله هى التى تضفى عمق الحياة الجديدة والحقيقة على قضاياه الشخصية. فى لندن ونيويورك، ومسرحية بعد أخرى، تقدم الأعمال شخصيات جادة ومهمة ولكنها فى سياقات اجتماعية مبسطة أو مخففة أو غير مكتشفة، بحيث تصبح البطولة أو تعذيب الذات أو الاستشهاد مجرد صراعات رومانسية، فى فراغ.

وسواء مالت كفة الاهتمام نحو الفرد أو نحو تحليل المجتمع، فقد أصبح هذا الاختلاف هو الذى يفصل – على نحو كامل تقريبًا – بين الماركسيين وغير الماركسيين. إن الماركسى – والماركسى وحده – هو الذى يستطيع أن يتناول الموقف المحدد بمنهج جدلى وعلمى، محاولاً استكشاف العوامل الاجتماعية والاقتصادية المحددة للفعل. وثمة اقتصاديون غير ماركسيين واجتماعيون غير ماركسيين كذلك، غير أن الكاتب الذى يبدأ محاولة وضع الشخصية التاريخية فى سياقها تمامًا، فهو غالبًا ما يكون على يقين من أنه منطلق من وجهة نظر ماركسية، ذلك أن الماركسية تقدم للكاتب بناء كاملا وأداة للتحليل وهدفًا للعمل، وإذا شاء الكاتب غير الماركسى أن يحرم نفسه من هذه العناصر الثلاثة، فسيتجه نحو «الإنسان».. وهكذا يقع بسهولة فى الغموض والارتباك والتشوش، وأفضل الكتاب غير السياسيين قد يكون خبيرًا فى شىء آخر، إنه قادر على أن يميز بدقة بين الظلال المراوغة لعالم الخبرة الفردية، والكاتب الملحمى للروايات الماركسية نادرًا مايقدم فى عمله الإحساس الطريف نفسه بالفردية الإنسانية، ربما لأنه لا يريد أن ينظر إلى القوة الإنسانية والضعف الإنسانى بالدرجة نفسها من الحياد والتجرد، وربما لهذا السبب يجد تراث فنون «البوب» قبولاً واسعًا مثيرًا للدهشة فى إنجلترا، وهو تراث غير سياسى، غير ملتزم، وهو يتجول فى عالم قد تشظى، ولم تعد القنابل والعقاقير والله والآباء والجنس وصور القلق الخاصة أشياء ينفصل بعضها عن بعض، وكلها تتوهج بالرغبة – ليست رغبة قوية جدًا لكنها رغبة على أى حال – فى نوع من التغير أو التحول.

إن هناك تحديدًا يواجه كل مسارح العالم التى لم تبدأ بعد فى مواجهة حركات عصرنا أن يتشبعوا ببريشت، أن يدرسوا «البرلينر – إنسامبل» وإن تبينوا تلك الملامح من المجتمع التى لم تجد مكانًا فى عروضهم الحافلة. وهناك تحد آخر يواجه كل المسارح الثورية فى البلاد ذات الموقف الثورى المحدد، مثل أمريكا اللاتينية. وهو تعزيز قبضة المسرح وتقويتها على قضايا محددة لا مجال فيها للبس أو خطأ، كذلك، وبالدرجة نفسها، فإن التحدى الذى يواجه «البرلينر – إنسامبل»، وأنصاره هو إعادة النظر فى اتجاههم نحو إظلام الإنسان الفرد. إن هذه هى الإمكانية الوحيدة المتاحة لنا: أن ننظر فيما أكده أرتو وميير هولد وستانسلافسكى وجروتوفسكى وبريشت، وأن نقارن بين هذا وبين الحياة فى المكان المحدد الذى نعمل فيه،

فما هى أهدافنا الآن من حيث علاقتنا بهؤلاء الناس الذين نلتقى بهم كل يوم؟ هل نحن بحاجة إلى التحرر؟.. التحرر من أى شىء. وعلى أى نحو؟

* * *

شكسبير نموذج للمسرح الذى يضم بريشت وبيكيت لكنه يمضى إلى ما وراءهما معًا. وحاجتنا إلى مسرح مابعد بريشت قد تجد طريقها إلى الأمام بالرجوع إلى شكسبير، فعنده لا تؤدى الاستبطانات والميتافيزيقيات إلى إضعاف شىء، بل على العكس تمامًا، فمن خلال المعارضة غير الخافية بين ما هو خشن وما هو مقدس، وعن طريق بحث لا يهدأ عن الدلالات التى لاتؤدى إلى التعاطف المطلق، تصلنا تلك الانطباعات التى تربكنا، والتى لا يمكن أن تنسى فى مسرحياته، ذلك أن التناقضات قوية لدرجة تسبب احتراقنا العميق.

ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نستدعى لنا شكسبيراً ثانيًا، لكننا كلما رأينا بوضوح مصادر القوة فى مسرحه اقتربنا خطوة على الطريق، وعلى سبيل المثال، فنحن لم نعرف إلا مؤخراً أن غياب تصميم المناظر فى المسرح الإليزابيثى إنما كان أحد مصادر حريته العظيمة، فى إنجلترا – على الأقل – ظلت كل العروض التى تقدم حتى وقت قريب متأثرة باكتشافه، إن مسرحيات شكسبير إنما كانت مكتوبة كى تمثل بشكل دائم، وأن بناءها السينمائى فى تغيير المشاهد القصيرة، ومقاطعة الحبكة الرئيسية بحبكة فرعية إنما كان كله جزءًا من شكل كامل، وهذا الشكل لايتم الكشف عنه إلا بشكل دينماى، أى بالتتابع الذى لايقطعه شىء لهذه المشاهد، وبدون هذا فإن تأثيره يقل وقوته تضعف، مثل فيلم يعرض وقد تخللت الوقفات والفواصل الموسيقية كل شريط مشاهده. إن خشبة المسرح الإليزابيثى كانت شبيهة بتلك الغرفة العلوية التى وصفتها فى هامبورج، مجرد منصة مفتوحة محايدة، مجرد مكان له بعض الأبواب، وكان هذا يتيح للدرامى، دون جهد، أن يثير عند متفرجيه تتابعًا غير محدود من الأوهام، يمكن أن تغطى العالم الفيزيقى كله إن أراد، وقد قيل كذلك إن الطبيعة الثابتة لأبنية المسارح الإليزابيثية: المساحة المفتوحة فى الأعلى، والشرفة الكبيرة الواسعة والأخرى السفلية الأقل اتساعًا إنما كانت تخطيطًا للعالم كما يراه جمهور القرن السادس

عشر ومسرحيوه، عالم الآلهة والبلاط والشعب، ثلاثة مستويات منفصلة لكنها متصلة، إن خشبة المسرح كانت أيضًا أداة الفيلسوف.

لكن ما لم يكن مفهومًا على نحو كاف هو أن حرية الحركة فى المسرح الإليزابيثى لم تكن فقط فى مشكلة تصميم المناظر، فمن السهل التفكير بأن درجة الطول التى يبلغها العرض الحديث وهو ينتقل سريعًا من منظر لمنظر، لابد أن تعلمه الدرس الأساسى من تصميم المسارح القديمة، والحقيقة المبدئية هنا هى أن هذا المسرح لم يكن يتيح للدرامى أن يطوف حول العالم فقط، لكن أن ينتقل بحرية بين عالم الفعل وعالم الانطباعات الداخلية، أعتقد أننا يمكن أن نجد فى هذه الحقيقة أكثر مايعنينا اليوم، ففى عصر شكسبير كانت الرحلة لاستكشاف العالم الواقعى، ومغامرة الرحالة الذى يضرب فى المجهول أمرًا يحمل قدرًا من الإثارة لايمكن أن نأمل فى استعادته فى عصرنا، حين لم تعد ثمة أسرار فى كوكبنا الأرضى، وحين أصبحت أنباء الرحلات إلى الكواكب الأخرى تحمل إلينا شيئًا من الضجر، لكن شكسبير - على أى حال - لم يكن قانعًا بالأساطير حول القارات المجهولة، بل استطاع - عن طريق خياله - أن يتغلغل إلى الوجود النفسى الذى لازال فهم جغرافيته وحركته أمرًا حيويا بالنسبة لنا حتى اليوم .

وفى العلاقة الحقيقية بيننا وبين ممثل صادق على خشبة مسرح عار، فإنما نحن ننتقل - بشكل دائم - من اللقطة البعيدة الواسعة إلى اللقطة المقربة، نمشى أو نقفز إلى الداخل والخارج، وغالبًا ما تتداخل المساحات. ولدى المقارنة بقدرة السينما على الحركة بدا المسرح يومًا ثقيلاً مقيد الخطى، لكننا كلما اقتربنا من حقيقة المسرح العارى اقتربنا من خشبة أكثر خفة وأكثر انفساحًا من السينما أو التليفزيون، وتكمن قوة مسرحيات شكسبير فى أنها تضع الإنسان - فى وقت واحد - أمام كل جوانب وجوده، ولمسة بعد أخرى نستطيع أن نتوحد أو ننسحب، المشهد البدائى يزعج تلك المنطقة التى هى دون الوعى، يزعج ملاحظاتنا الذكية وتعليقاتنا وتفلسفنا. بيكيت وبريشت معًا محتويان فى شكسبير دون محاولة لعقد صلح زائف بينهما، فنحن نتوحد انفعاليًا وذاتيا، لكننا فى وقت أو آخر نضع تقييمات سياسية، موضوعية من حيث علاقتها بالمجتمع، ذلك أن الشىء العميق يجعل الماضى متصلاً بكل يوم يتلوه، واللغة الحارة والاستخدام الطقسى للإيقاع يجذبنا إلى تلك الجوانب نفسها من الحياة المختفية تحت

السطح، رغم ذلك، ولأن الشاعر وصاحب الرؤية لايبدوان كهؤلاء العاديين من الناس، ولأن الحالة الملحمية ليست هى التى نتعامل معها دائمًا، فمن الممكن لشكسبير - وبالقدر نفسه، عن طريق كسر الإيقاع، أو الهبوط المفاجئ إلى النثر أو إلى حوار باللهجة السوقية، وربما نتيجة تعليق مباشر من متفرج - أن يذكرنا - بحس موحد واضح - بالعالم الخشن المألوف حيث الكدح اليومى ليس إلا ما هو عليه. على هذا النحو نجح شكسبير - كما لم ينجح أحد قبله أو بعده - فى أن يكتب مسرحيات تنتقل عبر مراحل كثيرة من الوعى. وما أعانه - تكنيكيًا - لبلوغ هذ المستوى هو جوهر أسلوبه وحقيقته: تلك الخشونة فى النسيج، والمزج الواعى بين الأضداد، الذى يمكن أن يدعى - بألفاظ أخرى - غياب الأسلوب. إن فولتير لم يستطع أن يفهم هذا، واكتفى بأن وصفه بأنه «يفتقد إلى الذوق».

ونستطيع أن نضرب المثال هنا بمسرحية «دقة بدقة» فمنذ عجز المدرسون عن تقدير ما إذا كانت «كوميديا» أو لم تكن، لم تقدم على المسرح، والحقيقة أن هذا الغموض أو اللبس فيها يجعلها واحدة من أفضل أعمال شكسبير فى الكشف عن طريقة عمله، وواحدة من أكثرها كشفًا عن تخطيط وجود هذين العنصرين المقدس والخشن جنبًا لجنب، إنهما يتعارضان ويتعايشان فى الوقت نفسه فى «دقة بدقة» لدينا عالم أساسى، عالم حقيقى، يضرب الحدث بجذوره فيه، إنه العالم المنتن والمقزز الذى كان يسود فى العصور الوسطى. والظلام فى هذا العالم ضرورى ضرورة مطلقة لمعنى المسرحية، والتماس إيزابيلا للسمو هنا يصبح أكثر معنى إذا افترضناه فى سياق ينتمى لدستويفسكى مما لو افترضناه فى سياق الكوميديا الغنائية التى تدور فى أرض خرافية لم توجد مطلقًا. وإذا أخرجت هذه المسرحية بلطف ورقة فإنها ستكون بلا معنى، إنها بحاجة مطلقة إلى درجة مقنعة من الخشونة والقذارة، كذلك فحين يكون معظم المسرحية فكرًا ذا طابع دينى، تصبح الفكاهة الصارخة فى مشاهد المبغى ضرورية كوسيلة فنية، لأنها ستؤدى إلى الإغراب والأنسنة معًا، من طهارة إيزابيلا المتعصبة وغموض الدوق، فنحن بحاجة للعودة إلى «بومى» و«بارنادين» من أجل تنسم ريح البشر العاديين، ولكى نحدد بدقة كل مرامى شكسبير، يجب أن نبعث الحياة فى كل هذا الاتساع للمسرحية، لا على أنها خيالية، لكن على أنها أكثر الكوميديات التى نعرفها خشونة، ولهذا فنحن بحاجة لحرية كاملة، وارتجالات ثرية، دون أن يغل أيدينا شىء. ودون

احترام زائف، فى الوقت نفسه لابد من الحرص المفرط، ذلك لأن مايحيط بالمشاهد الشعبية من مساحات واسعة يقضى عليها الجهامة وسوء الأداء. وحين ندخل هذه المساحات الأكثر قداسة، سنرى شكسبير يقدم لنا مؤشراً واضحاً، فما هو خشن مكتوب بالنثر وما هو ليس كذلك فهو شعر، المشاهد النثرية - على وجه العموم - يمكن أن تثريها ابتكاراتنا، فهى المشاهد التى بحاجة لتفاصيل إضافية كى تؤكد لنا حياتها الكاملة. أما فى سطور الشعر فيجب أن ننتبه تماماً: أن شكسبير بحاجة إلى الشعر هنا لأنه يريد أن يقول أكثر، لأنه يضم معاً الكثير من المعانى، ويجب أن ننتبه كذلك لأن وراء كل خط على الورق شيئاً آخر غير مرئى لايمكن الإمساك به، وتكنيكياً، نحن هنا لسنا بحاجة إلى التخلى عن شىء لكننا بحاجة إلى التركيز، لسنا بحاجة إلى مزيد من الاتساع لكننا بحاجة لمزيد من القوة والوحدة.

إننا ببساطة شديدة بحاجة إلى منهج جديد، أسلوب جديد، وليس ثمة ما نخجل منه فى تغير الأسلوب. انظر - بعينين نصف مغمضتين - إلى صفحة من صفحات كتاب ما، ستجد فوضى من الرموز المتناثرة بغير انتظام فى المكان إننا إذا نحن ثبتنا شكسبير فى نمط واحد من أنماط المسرح، ضاع منا المعنى الحقيقى لمسرحياته، لكننا إن تتبعنا وسائله الفنية المتغيرة على الدوام قادنا هذا إلى مفاتيح كثيرة ومختلفة، وعلى سبيل المثال فلو تتبعنا الحركة فى «دقة بدقة» بين الخشن والمقدس فسنكشف مسرحية عن العدالة والرحمة والشرف والفضيلة والعذرية والجنس والموت، كما لو كانت شرائح مصورة فى كاليدو سكوب، فإن كل قسم من المسرحية يعكس الآخر فى المرآة، ومن قبول هذا المنشور ككل واحد ينبثق المعنى. وحين أخرجت يوماً هذه المسرحية طلبت إلى إيزابيلا - قبل أن تركع على ركبتيها لإنقاذ حياة أنجيلو - أن تظل صامتة كل ليلة حتى تحس بأن الجمهور لم يعد قادراً على احتمال مزيد من الصمت، وأدى هذا إلى فترة توقف فى المسرحية تصل الدقيقتين، ثم أصبحت هذه الوسيلة قطباً سحرياً فى المسرحية، صمت يجتمع فيه كل ما هو غير مرئى فى الليلة كلها، صمت أصبحت فيه فكرة الرحمة المجردة شيئاً عيانياً أمام الجمهور فى هذه اللحظة.

كذلك يتضح بناء الخشن والمقدس تماماً فى جزئى «هنرى الرابع». فولستاف وواقعية النثر فى مشاهد النزل من ناحية، والمستوى الشعرى المتحقق فى كثير غيرها من الناحية الأخرى، كل هذه العناصر معاً يضمها بناء واحد مركب.

وفى «حكاية شتاء» نجد بناء أكثر خفاء، يقوم على تلك اللحظة المحورية التى تدب فيها الحياة فى التمثال، وهذه اللحظة مادام وجه إليها النقد باعتبارها وسيلة بدائية وغير محتملة الحدوث لكشف حبكة مسرحية، وهى عادة لا تجد تبريراً إلا فى إطار الرواية الرومانتيكية، ذلك التقليد المتخلف الذى كان شكسبير مضطراً إلى استخدامه فى ذلك العصر، والحقيقة أن تحول التمثال إلى الحياة هو حقيقة المسرحية. فى «حكاية شتاء» نجد انقساماً طبيعيا إلى أجزاء ثلاثة: «ليونتيس» يتهم امرأته بعدم الإخلاص، ويحكم عليها بالموت، ويبدأ الطفل رحلة فى البحر. فى الجزء الثانى يشب الطفل فى سياق رعوى مختلف، ويتكرر الحدث نفسه مرة أخرى، الرجل الذى سبق أن اتهمه ليونتس ظلماً يسلك بالطريقة نفسها غير المعقولة، وتكون النتيجة هى نفسها: يهرب الطفل مرة أخرى، وتقوده الرحلة إلى قصر ليونتيس، ويحدث الجزء الثالث حيث حدث الأول قبل عشرين سنة. ومرة أخرى أيضاً يجد ليونتيس نفسه فى الشروط نفسها التى يمكن أن تجعله عنيفاً على نحو غير معقول كما حدث من قبل.

وهكذا، فإن الحدث الرئيسى يصور أولاً بضراوة، ثم مرة ثانية بسخرية فاتنة لكنها فى سياق واضح محدد، فرعوية المسرحية هى مرآة كما أنها وسيلة مباشرة، الحركة الثالثة هى مشهد أخر مناقض، هو هنا الندم، وحين يدخل العاشقان الشابان قصر ليونتيس يتداخل الجزءان الأول والثانى، وكلاهما يطرح السؤال حول الفعل الذى سيقوم به ليونتيس الآن، وإذا أرغم حس الصدق الكاتب الدرامى لأن يجعل موقف ليونتيس منهما انتقاميًا، فلن تخرج المسرحية عن عالمها الخاص، وقد تأتى نهايتها مرة ومأساوية، أما إذا نحن استطعنا – بصدق مماثل – أن ندخل مساواة جديدة إلى أفعال ليونتيس، تحول كل نمط الزمن فى المسرحية فلن يصبح المستقبل هو نفسه الماضى، ويتغير المستوى، حتى إذا نحن دعوناها معجزة أن يعود التمثال إلى الحياة. حين كنت أعمل فى إخراج «حكاية شتاء» اكتشفت أن طريقة فهم هذا المشهد ليست هى مناقشته ولكنها أداؤه، ففى العرض يصبح هذا المشهد مقنعاً، إنه على هذا النحو يجعلنا نتعجب بعمق.

هنا لدينا مثال واضح على أثر «الواقعية» : إنها اللحظة التى يقتحم فيها ما هو منطقى فهمنا اليومى فيجعلنا نفتح عيوننا على اتساعها. لقد أثارت المسرحية كلها تساؤلات وإحالات، ولحظة الدهشة جانب صغير من رؤية الكاليدوسكوب، ومانراه فى قاعة المسرح سنستعيده ونقيم الصلات بينه وبين الأسئلة مرة أخرى، متحولة أو مخففة أو متنكرة فى واقع الحياة.

وإذا تصورنا لحظة أن سارتر هو الذى كتب «دقة بدقة» و«حكاية شتاء» فمن المعقول أن نحدس أنه فى الحالة الأولى لن يجعل إيزابيل تركع من أجل إنقاذ حياة إنجليو، بحيث إن المسرحية يمكن أن تنتهى بتلك القعقعة الفارغة لفرقة الإعدام، وهو فى الحالة الثانية لن يجعل التمثال يعود للحياة، بحيث يجعل ليونتيس يواجه كل تلك النتائج القاسية الكئيبة لأفعاله، وكل من شكسبير وسارتر قد يكون مصمماً مسرحياته حسب إحساسه بالصدق، لكن المادة الداخلية عند كل كاتب تختلف فى صميمياتها عن مادة الآخر. إنما يأتى الخطأ حين نأخذ أحداثًا أو مقاطع من مسرحية، ثم نروح نقيمها فى ضوء معيار خارجى للمعقولية مثل «الصدق» أو «الحقيقة»، ونوع المسرحية التى يقدمها شكسبير ليست مجرد سلاسل متتابعة من الأحداث، وسيسهل فهمها جداً إذا نحن اعتبرنا مسرحياته موضوعات لها وجوه متعددة مركبة من الشكل والمعنى، وليس خط الحدث سوى وجه واحد منها، وليس من المفيد أبداً أن يؤدى أو يدرس وحده لحسابه الخاص.

وتجريبيا، فإننا نستطيع الاقتراب من «الملك لير» لا على أساس خط الحكاية، لكن على أنها عنقود من العلاقات. وأول كل شىء أن نحرر أنفسنا من فكرة أن المسرحية لأن اسمها «الملك لير» فهذا يعنى أنها حكاية فرد واحد فى المقام الأول، وهكذا، فإذا نحن التقطنا نقطة تعسفية فى هذا البناء الشاسع، ولتكن موت كورديليا مثلاً، فإن علينا بعد ذلك ألا نتجه نحو الملك بل نحو الرجل الذى يعد مسئولاً عن موتها، ومن ثم سنركز على شخصية إدموند، ونبدأ فى شق طريقنا متقدمين ومتراجعين فى دروب المسرحية، رغم ذلك فإننا لو نظرنا نحو انطباعنا عن إدموند، فمن الواضح أنه وغد مهما كانت المقاييس التى نعتمدها، ذلك أنه – بقتل كورديليا – مسئول عن أكثر أفعال القسوة مجانية فى المسرحية، رغم ذلك فإننا لو نظرنا نحو انطباعنا عنه فى المشاهد الأولى من المسرحية لوجدنا أنه أكثر الشخصيات جاذبية. ففى المشاهد الافتتاحية منها ثمة إنكار للحياة يتمثل فى قوة لير الباطشة النكدة، وجلوستر

أحمق سريع الحساسية سريع الغضب، رجل يعمى عن رؤية أى شىء حوله عدا صورته المتضخمة والمنتفشة عن أهميته، وكنقيض درامى ثمة تلك الحرية المستريحة التى ينعم بها ابنه غير الشرعى، وحتى لو أننا - نظريًا - رأينا أن الطريقة التى يسحب بها جلوستر من أنفه لا يمكن أن نعتبرها أخلاقية، فإننا لا نملك إلا أن نقف إلى جانب فوضاه الطبيعية، إننا لا نتعاطف مع جونريل وريجن لأنهما أحبتاه فقط، بل ربما أيضًا وجدنا أنفسنا أميل إلى التعاطف مع رؤيتهما له كشرير جدير بالإعجاب، لأنه يؤكد لونًا من الحياة الصعبة ينكره هؤلاء الأكبر سنًا، هل نستطيع أن نحتفظ بهذا الاتجاه من الإعجاب نحوه حين يأمر بقتل كورديليا؟ وإذا لم يكن كذلك.. فلماذا؟ ما الذى تغير.. أهو إدموند الذى غيرته أحداث خارجية؟ أم أن السياق فقط هو الذى تغير؟ هل يتضمن هذا سلمًا للقيم؟ ما هى قيم شكسبير وما قيمة الحياة؟ نعود إذن إلى المسرحية فنجد فيها مشهدًا موضوعًا فى أهم مكان منها دون أن يكون له ارتباط بالعقدة الرئيسية وهو مشهد المبارزة بين إدموند وإدجار، هذا المشهد يضرب به المثل دائمًا على افتقاد الدقة فى البناء الشكسبيرى، إذا نظرنا لهذا المشهد عن قرب، فستفاجئنا حقيقة أنه ليس إدموند القوى هو الذى ينتصر لكنه أخوه الأصغر، وفى المشاهد الأولى من المسرحية لا يجد إدموند أى عناء فى خداع إدجار والتفوق عليه، وبعد خمسة فصول كاملة، وفى مشهد مبارزة واحدة ينتصر إدجار، وإذا نحن تقبلنا هذا كحقيقة درامية لا كتقليد رومانتيكى، تحتم علينا أن نسأل لم حدث هذا. هل نستطيع أن نفسره - ببساطة - من خلال تعبير النضج الأخلاقى، بمعنى أن إدجار قد نضج فى حين بدأ إدموند الانحدار؟ أم أن كل المشكلة هى تطور إدجار - الذى لا شك فيه - من السذاجة إلى الفهم وتحول إدموند الواضح من الحرية إلى التورط، فمن الواضح أنها مشكلة أكثر تعقيدًا من تلك المسألة المعادة المكررة حول انتصار الخير. ألسنا مضطرين فى الحقيقة لأن نربط هذا بكل الأدلة حول مشكلة النمو والانحدار، الشباب وتقدم السن، القوة والضعف؟ إذا افترضنا وجهة النظر هذه لحظة لرأينا أن المسرحية تتكشف لنا فجأة من حيث إنها تدور حول التصلب الذى يعاكس دفق الوجود، والسدود التى تتحلل، والاتجاهات الجامدة التى تستسلم، وفى الوقت نفسه تتكون صور الجور والتسلط وتتأكد المواقف، وبطبيعة الحال فإن المسرحية كلها حول الإبصار والعمى، فما معنى الرؤية وما معنى العماء؟، لقد عجزت عينا لير أن تريا ما أدركته غرائز مهرجه، وأخطأت عينا جلوستر ما يراه العميان، لكن للموضوع وجوهًا كثيرة وتتمات كثيرة تتقاطع وتتلاقى فى هذا البناء الموشورى، ولنبق لحظة مع خطوط السن والشباب، ولمتابعة الموضوع ننتقل إلى السطور

الأخيرة – حرفيا – من المسرحية، حين نقرؤها أو نسمعها فسيكون رد الفعل الأول هو: «ما أوضح هذا، يا لها من نهاية مبتذلة!» لأن إدجار يقول:

«نحن الشباب،

لن نرى الكثير مثله، ولن نعمر كما عمر...»

وكلما ازداد عملنا حول هذا الموضوع ازددنا حيرة فستتلاشى الدقة البادية فى تلك الكلمات، مفسحة المجال للبس غريب يكمن وراء هذه الثرثرة الساذجة، والسطر الأخير – حسب قيمته وحده – ليس سوى لغو خالص، فهل يجب أن نفهم من هذا أن الشباب لن ينضجوا أبدًا أم نفهم أن الدنيا لن تعرف الشيوخ أبدًا فيما بعد؟ كلتا الإجابتين ليستا سوى معنى بالغ الضعف يتكشف عنه عمل فنى نادر كتبه شكسبير عن وعى وتصميم. على أى حال، إذا عدنا للنظر فى خط الفعل عند إدجار، فسنرى أنه رغم أن خبرته العاصفة توازى خبرة لير، فإنها لم تترك فى نفسه الأثر الذى أدى إلى التغير الداخلى العميق الذى تركته فى نفس لير، رغم ذلك فقد اكتسب إدجار القوة كى يقتل مرتين: أوزوالد ثم أخاه. فما الذى فعله فيه هذا؟ كيف كان عمق خبرته بفقدان البراءة؟ ألا يزال مفتوح العينين؟ ترى أيقول فى سطور النهاية إن الشباب والسن محددان بحدود تعريفهما نفسه، وأن الطريق الوحيد كى نرى قدر ما رأى لير لابد أن يمر بالطاحونة التى طحنته، من ثم أخاه. فما الذى فعله فيه هذا؟ كيف كان له عمق أكثر من جلوستر، فى الزمن والعمق معًا، ونتيجة لذلك فهو لابد قد رأى أكثر من جلوستر قبل أن يموت: هل يود إدجار أن يقول إن الخبرة فى مثل هذا النظام والقوة هى ماتعنى فى الحقيقة «الحياة الأطول» إذا كان الحال كذلك «فأن تكون شابًا» هى حالة لها عماها الخاص، هى الحالة التى عليها إدموند فى البداية، وتقدم السن عند الإنسان له عماه وانحداره أيضًا، ويبقى أن الرؤية الصحيحة هى التى تأتى نتيجة حدة الحياة التى تحول كبار السن. الحقيقة أن الواضح لنا من تفتح المسرحية كلها أن لير هو من يعانى أكثر و«يمضى أبعد» ولاشك فى أن اللحظة البسيطة التى قضاها فى أسر كورديليا تبدو لحظة بركة، لحظة سلام ومصالحة، وقد اعتاد المعلقون المسيحيون أن يكتبوا عنها كما لو كانت نهاية الحكاية، ومن ثم تصبح حدوتة واضحة عن الصعود من الجحيم – عبر المطهر – إلى النعيم، ولسوء

حظ وجهة النظر الصالحة هذه أن المسرحية تنتهي، دون رحمة، وبعيداً عن التناقضات بهذين السطرين.

«نحن الشباب،

لن نرى الكثيرمثل ما رأى، ولن نعمر مثله...».

وتكمن قوة عبارة إدجار المركبة هذه، والتي؟ يكون وقعها مثل سؤال نصف مفتوح، في أنها لا تحمل أي مدلولات أخلاقية على الإطلاق، فهو لايوحي – للحظة واحدة – بأن الشباب أو التقدم في السن، العماء أو الرؤية، أيهما أفضل من الآخر أو مرغوب فيه أكثر من الآخر. في الحقيقة إننا مضطرون لمواجهة مسرحية ترفض إلباسها أي ثوب أخلاقي بالمرة، ومسرحية لا نعود نراها باعتبارها قصة، لكن قصيدة رحبة مركبة متماسكة، هادفة لدراسة قوة اللاشيء وفراغه، الجوانب الإيجابية والسلبية الكامنة في العدم «الصفر» فماذا يعني شكسبير؟ وماذا يحاول أن يعلمنا؟ هل يعني أن للعناء مكانا ضرورياً في الحياة، وأنه جدير بأن نشجعه لما يجلبه من نضج ومعرفة؟ أم يريدنا أن نفهم أن زمان العناء الهائل قد ولى، وأن دورنا الآن أن نحيا في شباب دائم؟ عن حكمة، يرفض شكسبير أن يجيب، لكنه يعطينا مسرحيته والمجال الشامل لتجربتها هو السؤال والجواب، في هذا الضوء تبدو المسرحية مرتبطة بكل القضايا الملتهبة في عصرنا، الجديد والقديم من حيث العلاقة بمجتمعنا وفنوننا ورأينا في التقدم، وأسلوبنا في أن نحيا حياتنا، وإذا كان الممثلون مهتمين بأن هذا هو ما يريدون أن يوصلوه لنا، وإذا كنا نحن بدورنا مهتمين، فإن هذا هو ما سنجد، وستصبح الملابس التنكرية في هذه الحالة أقل أهمية بكثير سيكون المعنى – كل المعنى – في لحظة الأداء.

بين كل المسرحيات نجد «العاصفة» أكثرها مدعاة للحيرة وقدرة على المراوغة، ومرة أخرى نكتشف أن الطريق الوحيد أمامنا إذا شئنا أن نحصل على معنى جدير بالعناء هو أن نأخذها ككل. فهي بلا أهمية من حيث هي حبكة تتقدم للأمام، ومن حيث هي مبرر للثياب والمؤثرات المسرحية والموسيقى فهي لاتكاد تكون جديرة ببعث الحياة فيها، ومن حيث هي مقتطفات من الهزل العنيف والكتابة اللطيفة فهي في أفضل الأحوال لن ترضي سوى قلة من رواد عروض الماتينيه، غير أنها غالبًا ما تؤدي إلى ابتعاد أجيال من أطفال المدارس عن

المسرح طوال حياتهم، لكننا لو رأينا ألا شيء فى المسرحية هو فى الحقيقة كما يبدو، فهى تحدث فى جزيرة ولا تحدث فى جزيرة، وهى تحدث فى يوم ولا تحدث خلال يوم، مع عاصفة تطلق سلسلة من الأحداث، لكن هذه الأحداث تظل حتى حين تنتهى العاصفة. لو رأينا هذا لرأينا من الطبيعى أن تطوق هذه «الرعبوبة» التى تفتن الأطفال أحداث الاغتصاب والعنف والتآمر. حين نشرع فى حفر الأرض بحثًا عن الموضوعات التى طمرها شكسبير بعناية سنرى أن المسرحية هى كلمته الأخيرة المكتملة، وأنها تتناول الشرط الإنسانى فى شموله. كذلك الأمر فى أولى مسرحيات شكسبير «تيتوس أندرونيكوس»، فهى ستبدأ فى الكشف عن أسرارها لحظة أن نكف عن النظر إليها باعتبارها سلسلة من الضربات الميلودرامية المجانية، ولحظة أن نبدأ النظر إليها فى اكتمالها، فكل شىء فى المسرحية يرتبط بتيار قاتم متدفق، تصطخب فيه الأهوال المترابطة ترابطًا إيقاعيًا ومنطقيًا، إذا بدأنا البحث على هذا النحو فسنجد تعبيرًا قويًا بالغ الجمال عن طقس بربرى متوحش، فى «تيتوس» يصبح حفر الأرض أكثر بساطة ويسرًا، فنحن الآن قد عرفنا الطريق نحو الاستثارة العنيفة لما قبل الشعور، أما العاصفة فشىء مختلف. من مسرحيته الأولى حتى الأخيرة، كان شكسبير يتحرك دائمًا عبر كثير من الحالات الانتقالية وربما لا تكون الظروف مهيأة اليوم كى تكشف المسرحية عن طبيعتها الكاملة. لكن، حتى يمكننا التوصل إلى طريقة ملائمة لتقديمها، يجب – على الأقل – أن نكون حذرين من الخلط بين المحاولات الفاشلة فى الصراع مع النص نفسه، وحتى لو تعذر تمثيلها اليوم، فستظل نموذجًا لكيف يمكن أن تجد مسرحية ميتافزيقية وسيلة تعبير طبيعية هى مقدسة وكوميدية وخشنة فى الوقت نفسه.

* * *

وهكذا، فى النصف الثانى من القرن العشرين، وفى إنجلترا، حيث أكتب هذه الكلمات، تواجهنا تلك الحقيقة المحنقة وهى أن شكسبير لا يزال لنا نموذجًا ومثالاً، وبهذا الصدد فإن عملنا فى إخراج شكسبير كان دائمًا باتجاه أن نجعل مسرحياته «حديثة»، ذلك أنه فقط حين يدخل الجمهور فى اتصال مباشر بموضوعات المسرحية، يتلاشى الزمن

والتقاليد. وبالدرجة نفسها فحين نتناول المسرح الحديث، فى أى شكل كان، وسواء كانت المسرحية قائمة على شخوص قليلة، أو واقعة، أو مسرحية حافلة بحشد من الشخصيات والمشاهد، فإن المشكلة تظل هى هى، وأين معادلات الأعمال الإليزابيثية القوية من حيث المدى ومن حيث العمق، وفى أى شكل - حسب المصطلح الحديث - يمكن أن يقوم المسرح الثرى؟ إن جروتوفسكى، مثل الراهب الذى يجد فى ذرة الرمل كونًا بأكمله، يدعو مسرحه المقدس المسرح الفقير، والمسرح الإليزابيثى الذى أحاط الحياة كلها كان يشمل القذارة وتعاسة الفقر فى مسرح خشن على جانب عظيم من الثراء. وليس هذان بعيدين أحدهما عن الآخر كما يبدو.

ولقد تحدثت طويلاً؟ عن العوالم الداخلية والخارجية. لكنهما شأن كل النقائض نسبيان، تسجيل للتوافق، وقد تحدثت عن الجمال والسحر والحب. لكننى لو نحيت هذه الكلمات جانبًا بإحدى يدى، فغالبًا ما ستمتد إليها اليد الأخرى، ورغم ذلك يبقى التناقض بسيطًا، فكل مانراه مرتبطا بهذه الكلمات يبدو ميتًا، وما الذى تنطوى عليه يتفق وحاجتنا إليه. وإذا كنا عاجزين عن فهم التطهر «الكاثارسيس» فليس ذلك إلا لأنه أصبح يرادف عندنا «حمام بخار انفعالى»، وإذا كنا عاجزين عن فهم التراجيديا فما ذلك إلا لأنها أصبحت تختلط عندنا «بمن يلعب دور الملك» وقد نكون بحاجة للسحر، لكننا نخلط بينه وبين الدجل والخداع، ونحن قد خلطنا - بلا أمل - الحب بالجنس، وخلطنا الجمال بعلم الجمال. ويبقى أنه عن طريق البحث عن تفرقات جديدة - فقط - نستطيع أن نمد آفاق الواقع. هنا يصبح المسرح مجديًا، لأننا بحاجة إلى الجمال القادر على إقناعنا، ونحن نحتاج - بلا أمل - إلى أن نخبر السحر على نحو مباشر حتى يمكن تغيير فكرتنا حول ما هو جوهرى.

وليس صحيحًا أن فترة الكشف الضرورى للزيف قد انتهت. بل إن الأمر على العكس. ففى كل أنحاء العالم ومن أجل إنقاذ المسرح يجب إزاحة كل ما هو المسرح الآن. وهذه عملية لم تكد تبدأ، وقد لا تنتهى أبدًا. إن المسرح بحاجة لثورته الدائمة، رغم ذلك فإن التخطيط العابث الطائش جريمة، يستثير ردود أفعال عنيفة ويؤدى لمزيد من الخلط، وإذا نحن قضينا على مسرح يدعى القداسة، فلا يجب أن نخدع أنفسنا بفكرة أن الحاجة إلى الشىء المقدس قد عفى عليها الزمن، وأن الرحلات بين الكواكب قد أثبتت - مرة واحدة وللأبد - عدم وجود

الملائكة، كذلك إذا لم نكن راضين عن كثير من خواء أعمال المسرح الثورى والدعائى، فإن ذلك يجب ألا يجعلنا نفترض أن الحاجة إلى الحديث عن الشعب والسلطة والمال وتكوين المجتمع قد أصبحت حاجة فى سبيلها للزوال.

لكن إذا كان للغة التى نستخدمها أن تتسق مع زماننا، وجب علينا أيضًا أن نتقبل حقيقة أن خشونة اليوم أكثر حياة وأن قداسة اليوم أكثر مواتًا مما كانا فى أى زمن مضى، وقد استطاع المسرح أن يبدأ يومًا كسحر، كسحر فى احتفال مقدس، أو كسحر حين عرفت أضواء مقدمة الخشبة، أما اليوم فقد أصبح الطريق معاكسًا، إن المسرح لايكاد يحتاجه أحد، والعاملون فيه لايكادون يحظون بالثقة، ومن ثم فلا نتوقع أن يتجمع الجمهور مخلصًا ومنتبهًا، إنه واجبنا نحن أن نقتنص اهتمامه، وأن ندفع للإيمان.

ولتحقيق ذلك يجب أن نثبت أنه ليس ثمة مجال للخداع، وأننا لا نخفى الأوراق وراء ظهورنا، يجب أن نفتح أمام الجمهور أيدينا الفارغة ونريه أنه ليس لدينا سوى أنفسنا، من هنا فقط يمكن أن نبدأ.

المسـرح المبـاشـر

لا شك فى أن المسرح يمكن أن يكون مكانًا خاصًا جدًا، فـهو يشـبـه أن يكون منظارًا مكبرًا، ويشبه كذلك أن يكون عدسـات مصـغرة. إنه عالـم صـغير، لذا يسـهل أن يكون عالمًا جميلاً وهو مـختلف عن الحياة اليومية، لذا يسـهل أن ينفصل عن الحياة، من الناحيـة الأخرى فنحن نزداد – أكثر وأكثر – ابتعادًا عن الحياة فى القرى والضـواحى لنحيا – أكثر وأكثر – فى تجمـعات عالمية ذات نهايات مفـتوحة، لكن جماعة المسـرح تبقى كما هى، وعدد ممثلى المسرحية يظل العدد نفسه الذى كانه دائمًا. إن المسرح يضيِّق الحياة، وهو يضـيقها بوسـائل كثيرة ومن الصعب دائمًا أن يكون للفرد هدف واحد فى الحياة، أما فى المسرح – مـهما يكن الأمر – فإن الهدف جلى واضح، فمنذ البروفة الأولى يكون الهدف فى متناول الرؤية – ليس بعيدًا جدًا، وهو هدف يشمل الجميع ويعنيهم. ونحن نستطيع أن نرى أنسـاقًا اجتماعيـة كثيرة تمارس فعلهـا وفى ضـغط الليلة الأولى، بمتطلبـاتهـا التى لا يمكن إخطاؤهـا، والتى تحـتـوى هؤلاء العـاملين جـمـيعًـا مـعًا، تلك الدقة والالتزام، وأن يضـع كل احـتيـاجات الآخـر مـوضع الاعتبار. إنه شىء لا تطمح حكومة فى تحقيق مثله إلا فى زمن الحرب.

أكثر من هذا، فإن دور الفن فى المجتمـع – على وجـه العمـوم – دور سـديمى وغامض، وبوسع الكثـيـرين أن يعـيشـوا حيـاتهم كـاملة دون وجـود الفن فى هذه الحـيـاة على الإطلاق، وحـتى إذا هـم أسـفـوا لهـذا الغـيـاب فلن يعـوق هذا الأسف أداءهـم لوظـائفـهم أبدًا. أمـا فى المسرح فليس ثمة هذا الانفصـال، ففى كل لحظة نجد السؤال العملى هو سـؤال فنى كذلك، والممثل المشوش الأخرق مـهتم بمسـائل طبقة الصـوت وطريقة المشى، وكيفية النطق والإيقاع والوضع والمسـافة واللون والشكل، قدر اهتمـام أكثر الممثلين دربة ومـهارة، وفـى البروفات فإن ارتفـاع المقـعد ونسيج الثـياب وسطوع الضـوء ودرجة الانفعـال هى أمور تهم الجمـيع طوال الوقت. إن الجمـاليات تتـحول إلى أمور عملية، ومن الخطأ القول بأن هذا يحدث لأن المسرح

فن، خشبة المسرح انعكاس للحياة، لكن هذه للحياة لا يمكن أن نحياها ثانية للحظة واحدة دون وجود نظام كامل قائم على ملاحظة قيم معينة وإصدار أحكام قيمة، والمقعد الذى يجب أن يتحرك وراء أو أمامًا على الخشبة فلأنه «يصبح هكذا أفضل» وهذان القائمان «خطأ» لكننا لو أضفنا إليهما ثالثًا لأصبح «صحيحًا» إن كلمات مثل «أفضل» و«أسوأ» و«ليس حسنًا» و«سيئ» هى كلمات الاستعمال اليومى، غير أن هذه الكلمات لا تحمل هنا أية دلالات أخلاقية من أى نوع.

وأى مهتم بعمليات العالم الطبيعى سيجد مكافأته الحقة فى دراسة شروط المسرح، وستكون اكتشافاته هنا أكثر طواعية للتطبيق فى المجتمع الواسع من اكتشافاته فى دراسة النمل أو النحل، فبالمنظار المكبر يستطيع أن يرى جماعة من الناس يعيشون طول الوقت حسب معايير دقيقة ومشتركة لكنها لا تحمل اسمًا محددًا وقد يستطيع أن يرى أن للمسرح فى أى جماعة إنسانية وظيفة فريدة، أو أنه بلا وظيفة على الإطلاق. وتفرد هذه الوظيفة صادر عن أن المسرح يقدم على الأرجح شيئًا لا يمكن أن يوجد فى الشارع أو البيت أو البار أو مع الأصدقاء أو على أريكة الطبيب أو فى الكنيسة أو فى السينما. فثمة فرق واحد مهم بين السينما والمسرح: أن السينما تسقط على الشاشة صوراً من الماضى، ولأن هذا هو ما يفعله العقل لنفسه طول الحياة تبدو السينما حقيقية بشكل حميم، وهى بالطبع ليست كذلك إنها امتداد مشبع وممتع لواقعية الإدراك فى الحياة اليومية. المسرح - من الناحية الأخرى - يؤكد ذاته دائمًا فى الحاضر، وهذا ما يمكن أن يجعله أكثر واقعية من تيار الشعور العادى، وهذا أيضًا ما يجعله شيئًا محيراً.

وليس ثمة شهادة على القوة الكامنة فى المسرح أوضح من الشهادة التى تقدمها الرقابة ففى معظم النظم السياسية، وحتى حين تكون الكلمة المكتوبة حرة والصورة حرة تبقى خشبة المسرح آخر وسيط يحظى بحريته. بغريزتها تعرف الحكومات أن الحدث الحى يمكن أن يخلق كهربية خطيرة، حتى لو رأينا جميعًا أن حدوثه أمر بالغ الندرة، لكن هذا الخوف القديم اعتراف بقدرة كامنة قديمة، فالمسرح هو الساحة التى يمكن أن تحدث فيها المواجهة الحية، وتركيز جماعة كبيرة من الناس حول شىء واحد يخلق قوة متفردة نتيجة هذه القوى التى تعمل فى كل الأوقات وتسيطر على الحياة اليومية لكل فرد، يمكن أن تعزل وتدرك بوضوح أشد.

والآن.. على أن أكون شخصياً دون خجل. ففى الفصول الثلاثة السابقة تناولت مختلف أشكال المسرح على العموم، وكما تحدث فى كل أنحاء العالم، وطبيعى كما تحدث بالنسبة لى وإذا أخذ هذا الفصل الأخير والذى يتحتم أن يكون استخلاصاً للنتائج - شكل المسرح الذى يوحى بأننى أوصى به فما ذلك إلا لأننى لا أستطيع الحديث إلا عن المسرح الذى أعرفه. علىّ إذن أن أضيق حدود رؤيتى، وأتحدث عن المسرح كما أفهمه، ومن وجهة نظر سيرتى الشخصية، وسأحاول الحديث عن الأحداث والنتائج من داخل مجال عملى فهذا ما يشكل خبرتى وزاوية رؤيتى وفى المقابل يجب أن يتأكد القارئ أن هذا شيء لا يمكن أن ينفصل عن الحقائق المثبتة فى جواز سفرى: الجنسية وتاريخ الميلاد ومكان الميلاد والخصائص الجسمانية ولون العينين وبصمة الإصبع وأيضاً لا يمكن أن ينفصل عن تاريخ اليوم. إن هذه صورة المؤلف لحظة الكتابة والبحث داخل مسرح متحلل ومتطور، وكلما مضيت فى العمل، أصبحت هذه النتائج أقل شمولاً. إن من المستحيل أن تحدد وظيفة كتاب، لكننى آمل أن يكون هذا الكتاب، ربما ذا جدوى فى مكان ما، ولشخص ما يصارع مشاكله من حيث علاقتها بمكان آخر وزمان آخر لكن إذا شاء أحد أن يستخدمه كما تستخدم كتب الملخصات فإننى يجب أن أحذره، فليس ثمة صياغات نهائية، وليس ثمة منهاهج، إننى أستطيع أن أصف تكنيكا أو تدريباً، ولكن إذا حاول أحد أن يستنسخ هذا الوصف فلا شك عندى أن النتيجة لن ترضيه، وإننى أستطيع أن أعلم أى شخص كل ما عرفته عن قواعد المسرح وتكنيكه فى ساعات قلائل، أما الباقى فهو الممارسة، وهذا ما لا يمكن أن يقوم به فرد وحيد إننا فقط قد نحاول أن نتبع هذا إلى حد محدود إذا نحن فحصنا المسرحية وهى بسبيلها إلى الأداء.

* * *

فى العرض تكون أطراف العلاقة هى : الفعل - الموضوع - الجمهور، وفى البروفات تكون الأطراف هى: الممثل - الموضوع - المخرج، والعلاقة السابقة على هاتين، أطرافها: المخرج - الموضوع - المصمم، وأحياناً يمكن أن يتطور تصميم المناظر والثياب أثناء البروفات

شأن بقية جوانب العرض، لكن غالبًا ما تفرض الاعتبارات العملية للبناء وإعداد الثياب على المصمم أن يعرف عمله بالتحديد قبل البروفة الأولى، وغالبًا ما كنت أضع تصميمات أعمالى بنفسى، وهذه ميزة لا شك فى أهميتها لكن بسبب خاص جدا، فحين يكون المخرج منصرفًا إلى عمله، فإن فهمه النظرى للمسرحية ومداها من حيث الأشكال والألوان يتطور بالإيقاع نفسه، فقد يكون ثمة مشهد غائب عن المخرج عدة أسابيع، أو شكل فى المنظر المسرحى يبدو له ناقصًا، ثم يحدث وهو يعمل فى إعداد المنظر أن يجد فجأة مكان المشهد المراوغ وهو يعمل فى تكوين مشهد صعب، قد يلتقط معناه فجأة بلغة الحدث على الخشبة أو تتابع الألوان. وفى العمل مع مصمم فإن الاتفاق حول الإيقاع هو ما له الأهمية الأولى، وقد عملت بسعادة وفرح مع مصممين مدهشين لكننى أحيانًا ما كنت أقع فى الشرك وذلك حين يصل المصمم إلى حل يراه ضروريا وأراه بعيدًا جدا، هنا كنت أجد نفسى مضطرا لقبول أشكال أورفضها قبل أن تتحقق لى معرفة كاملة بأهميتها فى النص، فإذا أنا قبلت الشكل الخاطئ لأننى لم أستطع أن أجد سببًا منطقيا يحملنى على معارضة اقتناع المصمم، فإننى قد أغلقت على نفسى فخًا لن تتطور نتيجته أبدًا، وقدمت عملاً بالغ السوء بالتالى. وقد وجدت فى معظم الأحيان أن المنظر المسرحى هو هندسة المسرحية النهائية، ذلك أن المنظر الخاطئ قد يجعل أداء بعض المشاهد مستحيلاً، بل وقد يدمر كثيرًا من إمكانات الممثلين. وأفضل المصممين هو ما يتطور مع المخرج، فيرجع ليغير ويمحو ويعدل مع تقدم التصور الكلى للعمل فى التشكل التدريجى، وطبيعى أن المخرج الذى يضع تصميماته بنفسه لن يصل أبدًا إلى الاقتناع بأن اكتمال التصميمات هو هدف فى ذاته، فهو يعرف أنه قد بدأ على التو دورة طويلة من النمو والتطور، ولأن عمله لا يزال أمامه، يميل كثير من المصممين - على أى حال - إلى الاعتقاد بأنهم حين يسلمون تخطيطات المنظر والثياب فقد أتموا جانبًا كبيرًا من عملهم المبدع بأصالة، وينطبق هذا بشكل خاص على الرسامين الممتازين الذين يعملون بالمسرح، فبالنسبة لهم إن التصميم حين يتم يصبح عملاً كاملاً. ومحبو الفنون لا يفهمون أبدًا لماذا لا يقوم الرسامون والنحاتون «العظام» بتصميم كل المناظر المسرحية. لكن ما هو ضرورى هنا على وجه العموم هو التصميم غير الكامل، الذى يتسم بالوضوح دون الجمود، هو التصميم الذى يمكن وصفه بأنه «مفتوح» فى مقابل التصميم «المغلق»، وهذا جوهر التفكير المسرحى: إن المصمم الحقيقى فى

المسرح يجب أن يعتبر تصميماته فى حالة حركة دائمة، فى حالة فعل، على علاقة اتصال مع الممثل وما يصل إليه حين يتكشف له المشهد. بعبارة أخرى: على خلاف رسام الحامل الذى يعمل على بعدين، والنحات الذى يعمل على أبعاد ثلاثة، يجب على مصمم المسرح أن يفكر فى ضوء أبعاد أربعة والبعد الرابع هو مرور الزمن، أن يفكر لا فى صورة خشبة المسرح لكن فى صورة خشبة المسرح المتحركة. إن محرر الفيلم يشكل مادته بعد الأحداث، أما مصمم المسرح فيشبه محرر فيلم «أليس من خلال المرآة» عليه أن يضع المادة الدينامية فى أشكال، قبل أن تخرج هذه المادة إلى الوجود، وكلما تأخر فى اتخاذ قراراته كان أفضل.

ومن أسهل الأمور - وهذا ما يحدث غالبًا - أن يؤدى التصميم السيئ للثياب إلى إفساد أداء الممثل، والممثل الذى يسأل عن رأيه فى تصميم ثيابه قبل أن تبدأ البروفة الأولى فى موقف المخرج نفسه الذى يطلب منه اتخاذ قرار قبل أن يكون مستعداً له، إنه لم تتوفر له - بعد - الخبرة الفيزيقية بدوره، لذا ستكون آراؤه نظرية، وإذا وضع المصمم الريش فوق الخوذة، وإذا كان الثوب جميلاً فى ذاته، فالغالب أن يقبله فى حماس، كى يكتشف بعد أسابيع قليلة أنه ليس على تناغم مع ما يريد أن يعبر عنه. السؤال الأساسى عند مصمم الثياب هو: ماذا يلبس الممثل؟ إن التصميم لا يصدر فقط عن رأس المصمم لكن وراءه خلفية وله إطار، خذ مثال ممثل أوروبى أبيض يلعب دورًا يابانيًا، حتى لو استخدمت كل التفاصيل فلن يكون للثوب فتنة الساموراى فى فيلم يابانى. فى التصميم الأصلى كل التفاصيل صحيحة ومترابطة، أما فى النسخة المعتمدة على دراسة الوثائق، فلابد أن توجد سلاسل متصلة من الحلول الوسط، ولا تعود المادة هى نفسها بهذه الدرجة أو تلك وتصبح تفاصيل القطعة مطوعة أو تقريبية وفى النهاية يجد الممثل نفسه غير قادر على أن يقيم فى هذا الزى بالدقة الغريزية التى عند هؤلاء القريبين من المنبع.

وإذا نحن لم نستطع أن نستحضر «يابانيا أو إفريقيا» عن طريق وسائل المحاكاة فإن هذا ينطبق أيضًا على ما نسميه «الفترة»، والممثل الذى يبدو عمله فى بروفات الثياب صادقًا، ما أيسر أن يفقد تكامله حين يلبس ثوبًا رومانيا فضفاضًا منقولاً عن فازة المتحف البريطانى، رغم ذلك فإن ارتداء ملابس الحياة اليومية نادرًا ما يكون هو الحل، فهذه الثياب - فى العادة - قاصرة من حيث هى زى للأداء. وقد احتفظ مسرح «النو» مثلاً بملابس طقسية للأداء على

جانب كبير من الجمال، وكذلك فعلت الكنيسة وفى فترات الباروك كان ثمة لون من البهرجة المعاصرة، وهكذا أمكن قيام أساس للثياب فى مسرحية أو أوبرا، وقد ظلت الحفلات الراقصة الرومانتيكية حتى عهد قريب مصدراً حيًا لمصممين متميزين مثل أوليفر سيسل وكرستيان بيرار. وفى الاتحاد السوفيتى بعد الثورة سقطت الجاكتة البيضاء وربطة العنق البيضاء من الحياة الاجتماعية لكنها ظلت الأساس لزى الموسيقيين على نحو لائق وأنيق ويميز الأداء عن البروفات.

بالنسبة لنا، كلما بدأنا إعداد عمل جديد وجدنا أنفسنا مرغمين على مواجهة المسألة كأنها المرة الأولى: ماذا يمكن أن يلبس الممثلون؟ هل هناك فترة يتضمنها الحديث؟ وما معنى «الفترة»؟ ما حقيقتها؟ وهل التفاصيل التى تقدمها لنا الوثائق صحيحة؟ أم أن شطحة إلهام الخيال أصدق؟ ما الهدف الدرامى؟ ما الحاجة إلى الملابس؟ وما الذى بحاجة لإعداد المنظر؟ ما الذى يتطلبه الممثل فيزيقياً؟ ما الذى تتطلبه عين المتفرج؟، ودراميًا هل يجب أن يتحقق ما يتطلبه المتفرج عن طريق الاتساق أم التعاكس؟ ما الذى يمكن أن يصعده اللون والنسيج؟ وما الذى يمكن أن يخفف منه؟

أما طاقم الممثلين فيثير سلسلة أخرى من المشاكل. وإذا كانت فترة البروفات قصيرة فلا مفر من الاختيار النمطى للممثلين. وطبيعى أن يبدى الجميع أسفهم لهذا وكرد فعل فإن كل ممثل يود أن يلعب كل شىء وهو فى الحقيقة لا يستطيع ذلك، إنه فى الحقيقة محصور داخل حدوده الحقيقية الخاصة، هى التى تضع خطوط نمطه الفعلى، كل ما نستطيع قوله هو أن التقرير المسبق عما لا يستطيع الممثل تقديمه هو غالبًا تقرير مجهض، والاهتمام بالممثلين سببه قدرتهم على إضافة خصائص وملامح جديدة أثناء البروفات وخيبة الأمل فى ممثل تعنى إخلاصه لشكل من الأشكال ومحاولة اختيار الممثلين «عن معرفة وفطنة» غالبًا ما تكون سدى، ومن الأفضل إتاحة الوقت والشروط قبل المغامرة بالاختيار وقد يكون الاختيار خاطئًا بالنسبة لأحد الممثلين غالبًا غير أن البقية – فى المقابل – قد تكون كشوفًا غير متوقعة، وليس ثمة ممثل يقف ثابتًا دائمًا فى مكانته المهنية، ومن السهل أن نتصور أنه قد أصبح مثبتًا إلى مستوى معين فى حين أن ثمة تغيرات داخلية مهمة تحدث داخله فى سبيلها للظهور، والممثل الذى يبدو جيدا جدا فى كل تجارب الأداء قد يكون موهوبًا جدًا، لكن هذا غير محتمل على الأرجح،

قد يكون أكثر كفاءة، لكن قدرته على التأثير لا تتجاوز سطح الجلد، والممثل الذى يبدو سيئًا جدًا فى بعض تجارب الأداء قد يكون أسوأ الممثلين الحاضرين، لكن هذا ليس بالضرورة فمن المحتمل جدًا أن يكون أفضلهم وليس ثمة طريق علمى نحو معرفة هذا، وإذا كان نظام العمل يحتم اختيار ممثلين لا نعرفهم فنحن مرغمون - إلى حد كبير - لأن نعتمد على الحدس والتخمين.

وفى بداية البروفات يكون الممثلون عكس الصورة النموذجية لتلك الكائنات المستريحة التى يتصورهم الآخرون عليها، إنهم يأتون ومعهم حقائب ملأى بالتوترات، وتتنوع هذه التوترات حتى إننا لنجد بعض الظواهر غير المتوقعة تمامًا. مثلاً: ممثل شاب يلعب وسط عدد من الأصدقاء غير ذوى الخبرة، فيكشف عن موهبة وتكنيك يخجل منهما المحترفون، خذ هذا الممثل الذى أثبت قيمته وسط ممثلين كبار يكن لهم أعظم الاحترام، أغلب الظن أنه لن يبدو متخلفًا وجامدًا فقط بل قد يفقد موهبته أيضًا. ضعه بعد ذلك وسط عدد من الممثلين الذين يحتقرهم، ستجده قد ارتفع إلى مستواه الذى كان عليه من قبل، ذلك أن الموهبة ليست شيئًا جامدًا لكنها فى مد وجزر حسب معطيات كثيرة، وليس كل الممثلين الذين فى عمر واحد واقفين على المستوى نفسه من العمل المهنى، فلبعضهم خلطة من الحماس والمعرفة عززتها الثقة بالنفس نتيجة عدد من النجاحات الصغيرة التى حققها، ولا يضعف منهم الخوف من فشل ساحق فى المستقبل، هؤلاء يبدأون البروفات من موقع يختلف عن موقع ممثل آخر من العمر نفسه، حقق درجة أعلى من الشهرة وهو الآن بالفعل بدأ التساؤل حول المدى الذى يستطيع أن يحققه فى المستقبل: هل حقق شيئًا بالفعل؟ وما مكانته الآن؟ هل لقى شيئًا من التقدير؟ ماذا يخبئ له المستقبل؟ إن الممثل الذى يعتقد بأنه لابد يومًا أن يلعب «هاملت» لديه طاقة لا حدود لها، أما الممثل الذى يعتقد بأن العالم الخارجى ليس مقتنعًا بأنه يمكن أن يلعب دورًا رئيسيًا فى مسرحية فهو يكبل نفسه بعقد أليمة من الغوص فى الذات والحاجة بالتالى إلى تأكيدها.

وبين الجماعة التى تجتمع للدرفة الأولى، وسواء كانت جماعة اجتمعت اتفاقًا أو أعضاء دائمين فى فرقة، ثمة كم لا نهاية له من المشاكل والهموم الشخصية تظل محومة غير منطوقة فى سقف المكان، وبالطبع فإن هذه الهموم والمشاكل تزداد حدة فى وجود المخرج، وإذا كان

المخرج نتيجة فيض إلهى أو مصادفة سعيدة فى حالة من الراحة الكاملة فهو قادر على تقديم العون، لكنه – معظم الوقت – متوتر بدوره تمتصه تماماً مشاكل العرض، هنا تصبح مطالبته العلنية بتقديم العون وقوداً إضافياً لزهوه واستغراقه فى ذاته. والحقيقة، أن المخرج لا يتحمل أبداً خبرة أنه يبدأ عمله الأول، وإننى أذكر أننى سمعت من منوم مغناطيسى ناشئ أنه لم يعترف أبداً لأحد من قاصديه أنه يقوم بالتنويم للمرة الأولى، لكنه قد فعل هذا كثيراً من قبل، وحقق نجاحاً كبيراً، وإننى أبدأ بعملى الثانى، فحين كنت فى السابعة عشرة واجهت جماعتى الأولى، وكانت من الهواة ذوى الحدة والميول النقدية، وقد أرغمت على أن أخترع انتصاراً كاملاً غير موجود، كى أعطيهم وأعطى نفسى جرعة الثقة التى كنا جميعاً بحاجة إليها.

والبروفة الأولى تشبه إلى حد ما صورة الأعمى الذى يقود عمياناً، فى اليوم الأول عادة يبدأ المخرج بحديث شكلى يشرح فيه الأفكار الأساسية وراء العمل القادم. أو هو قد يعرض نماذج أو تخطيطاً للثياب أو كتباً أو صوراً، وقد يمزح ويتبادل النكات، أو قد يطلب إلى الممثلين قراءة المسرحية وقد يتناولون شيئاً من الشراب أو يلعبون لعبة جماعية أو يتجولون حول مبنى المسرح أو يقفون حول بعضهم البعض يتبادلون النظر، كلهم فى الحالة نفسها، فلا أحد لديه القدرة على أن يستوعب ما يقال، هدف كل شيء تفعله فى اليوم الأول، فى حقيقة الأمر – هو أن تهيئ نفسك لليوم الثانى. اليوم الثانى مختلف تماماً، لقد بدأت العجلة تدور، خلال أربع وعشرين ساعة تغير – داخلياً – كل تفصيل وكل علاقة وكل ما تفعله فى البروفة يؤثر فى هذه العملية، فإذا لعب الممثلون لعبة جماعية فهذه عملية لها نتائج معينة مثل تنمية الشعور بالثقة أو بالصداقة أو البعد عن الشكلية، وقد يمكن القيام بهذه الألعاب أثناء تجارب الأداء لخلق مناخ أكثر ألفة ويسراً. فالهدف من اللعبة دائماً ليس اللعبة نفسها. فى الفترة القصيرة المتاحة لبروفات المسرحية لا تكفى البساطة فى العلاقات الاجتماعية. المشاركة فى تجربة جماعية معذبة – مثل الارتجال حول الجنون كما فعلنا فى إعداد مارا – صاد – تؤدى لنتيجة أخرى، فالممثلون الذين تقاسموا هذه المشقة، أصبحوا منفتحين أحدهم على الباقين ومنفتحين كذلك على المسرحية بطريقة مختلفة.

والمخرج يعرف أن تقدم البروفات عملية متطورة، ويرى الوقت المحدد لحدوث كل شيء، وفنه إنما هو فن التعرف على تلك اللحظات، وهو يعرف ألا قدرة له على نقل أفكار معينة في الأيام الأولى، ويستطيع أن يلتقط من نظرة عين ممثل يبدو مستريحًا أنه قلق في داخله لأنه عاجز عن متابعة ما يلقى إليه، وليس أمام المخرج هنا سوى الانتظار بدل دفع الأمور بشدة. في الأسبوع الثالث يكون كل شيء قد تغير، بحيث إن كلمة أو إيماءة ستحقق تواصلا على الفور، وسيرى المخرج أنه هو أيضًا لم يعد كما كان، وعلى أي حال فمهما كان حجم العمل الذي يعمله المخرج وحده في بيته فإنه لن يفهم المسرحية وحده أبدًا فهمًا كاملاً، ومهما كانت أفكاره التي يحملها في اليوم الأول، فلابد لها أن تتطور باستمرار بفضل العملية التي يقوم بها مع ممثليه، بحيث إنه سيجد نفسه في الأسبوع الثالث وقد فهم كل شيء على نحو مختلف، وحساسيات الممثلين ستلقى الأضواء على حساسيته هو، وهو إما أن يتعلم أكثر، أو - على الأقل - سيرى بوضوح أكثر أنه لم يكتشف شيئًا صحيحًا حتى الآن.

في الحقيقة أن المخرج الذي يأتي إلى البروفة الأولى ومعه نص الإخراج وقد دون فيه كل شيء من الحركة إلى العناصر... إلخ، إنما هو رجل مسرح مميت.

حين عهد إلى سيرباري جاكسون بإخراج «خاب سعي العشاق» على ستراتفورد في ١٩٤٥ كان هذا هو العرض الكبير الأول الذي أقوم به، وكنت - في الحقيقة - قد قمت في المسارح الأصغر بما يكفي من العمل كي أعرف أن الممثلين - ومديري خشبات المسرح على الخصوص - يحتقرون هذا الذي هو - بحد تعبيرهم - «لا يعرف ما يريد»، وفي الليلة السابقة على البروفة الأولى جلست مستشارًا أمام نموذج للمنظر المسرحي، وأنا أعي أن التردد لحظة واحدة سيكون قاتلاً، وأعددت قطعًا مطوية من الورق المقوى، أربعين قطعة بعدد الممثلين الذين سأواجههم في الصباح، ويكون عليّ أن أصدر لهم الأوامر واضحة محددة. مرة بعد مرة أعددت المشهد الأول لمدخل قاعة البلاط، واعيًا أنه على هذا المشهد يمكن أن يتوقف كسب كل شيء أو خسارته، ورقمت الأشكال وأوراق الرسم، ورحت أجري المناورات بهذه القصاصات إلى الأمام والخلف، خارج المنظر وداخله. وأقسمهم إلى دفعات كبيرة ثم دفعات أصغر، مرة من الجانب ومرة من الخلف، يصعدون الآكام المعشبة أو يهبطون الدرج، ثم أطرحهم جميعًا بكم قميصي، وأسب وألعن ثم أبدأ من جديد وأنا أفعل هذا كنت ألاحظ

الحركة ودون أن يرى أحد تراجعى شطبت ملاحظاتى وبدأت أكتب ملاحظات جديدة. فى الصباح التالى وصلت البروفة وتحت ذراعى كتاب تلقين ضخم منتفخ، وجاء إلىَّ مدير الخشبة بطاولة، ولاحظت أن استجابته لكتابى الضخم كانت تشى بالاحترام .

قسمت الممثلين عدة جماعات، وأعطيت كل جماعة رقمها، ووضعت كلا فى نقطة بدايتها، ثم قرأت عليهم أوامرى بصوت مرتفع وواثق وتركت المرحلة الأولى لدخول الحشود مائعة غير محددة، وحين بدأ الممثلون الحركة أدركت أن شيئًا لا يسير على ما يرام، أن هؤلاء لا يشبهون أبدًا أشكالى الكرتونية. هذه الكائنات الإنسانية الكبيرة يندفعون إلى الأمام، بعضهم مسرعين فى خطى حية لم أستبق حدوثها من قبل، تجعلهم فجأة يقفون فوق رأسى، ولا يتوقفون بل ينتظرون أن يتابعوا السير، ويحدقون فى وجهى أو يتريثون ويتوقفون أو يستديرون وعلى وجههم ود لطيف كان يدهشنى، كنا قد أجرينا المرحلة الأولى من الحركة التى أرمز لها بحرف «أ» فى أوراقى، لكن كان واضحًا لى ألا أحد فى مكانه الملائم، وأن الحركة «ب» لا يمكن أن تحدث وسقط قلبى وأحسست - رغم كل استعداداتى - أننى قد ضعت. هل كان علىَّ أن أبدأ من جديد، فأدرب هؤلاء الممثلين حتى أطوعهم لأفكارى؟ كان صوت فى داخلى يغرينى بأن أفعل هذا، لكن صوتًا آخر أكد لى أن النمط الذى أعددته هنا فى أوراقى أقل إثارة وحيوية من هذا النمط الجديد الذى يتفتح أمامى، ثريا بالطاقة مليئًا بالتنويعات الفردية متشكلاً من حماس الأفراد وتكاسلهم واعدًا بإيقاعات مختلفة مفتوحًا على إمكانات كثيرة غير متوقعة. لقد كانت لحظة فزع وإننى أظن اليوم - وأنا أسترجعها - أن مستقبلى كله كان فى كفتى الميزان. توقفت، ثم تحركت مبتعدًا عن كتابى الضخم، متجهًا نحو وسط الممثلين، ومن يومها لم أنظر أبدًا إلى خطة مكتوبة، لقد أدركت - مرة واحدة وللأبد - حماقة فكرة أن النموذج المجسم يمكن أن يكون بديلاً للإنسان.

وكل عمل - بطبيعة الحال - يتضمن فكرًا، هذا يعنى المقارنة وإطالة التفكير وارتكاب الأخطاء والرجوع والتردد والبدء من جديد. وطبيعى أن يفعل الرسام هذا، كذلك يفعل الكاتب لكن هذا يتم فى الخفاء بالنسبة لهما. أما مخرج المسرح، فعليه أن يعرض صور تردده وعدم

يقينه أمام ممثليه، لكن جائزته أنه يتعامل مع وسيط يتطور حين يستجيب والنحات يقول إن اختيار المادة يعدل دائمًا من إبداعه، والمادة الحية هي الحديث والشعور والاكتشاف الدائم، البروفة ليست سوى رؤية التفكير بصوت عال.

ودعني الآن لأسوق هذه المفارقة الغريبة، فليس هناك شخص أكثر تأثيراً من مخرج ممتاز سوى مخرج بغيض فاسد، ويحدث أحيانًا أن مخرجًا بالغ السوء، يفتقد الاتجاه، عاجز عن فرض إرادته، لكن افتقاده هذه القدرة يتحول إلى ميزة إيجابية: إنه يدفع الممثلين إلى اليأس وتدريجًا يؤدى عجزه إلى حفر هوة فاغرة أمام الممثلين ومع اقتراب ليلة الافتتاح يتحول افتقاد الأمن إلى فزع ويصبح هذا الفزع قوة دافعة، وقد حدث كثيراً في اللحظات الأخيرة أن اكتسب فريق ما قوة وتماسكًا كما لو كان بفعل السحر وقدم عرضًا في الافتتاح استحق المخرج من أجله الثناء والمديح، وبالمثل، إذا أبعد المخرج عن العرض، أصبحت مهمة الذى يتلوه سهلة، وقد قمت مرة بإعادة تنظيم عمل مخرج أخر في ليلة واحدة وظفرت بمديح لم أكن أستحقه، لقد مهد اليأس الأرض بحيث إن لمسة إصبع فقط كانت هي المطلوبة.

ومع ذلك، فحين يكون المخرج معقولاً بما يكفي، واضحًا بما يكفي، فقد يكتسب بعض ثقة الممثلين، وإخفاق الناتج النهائي هنا من أيسر الأمور حتى إذا انتهى الممثل إلى الاختلاف مع بعض ما يقال له فهو ما زال يزيح العبء عنه إلى أكتاف المخرج إحساسًا منه بأنه قد يكون على صواب، أو – على الأقل – لأن المخرج – على نحو غامض – «هو المسئول» وهو قادر – بطريقة ما – على إنقاذ الموقف هنا تنتفي المسئولية الشخصية الأخيرة للممثل وهذا يحول دون شروط التوهج التلقائي لفريق في سبيله إلى التكون أما المخرج المتواضع، الشريف، غير المدعي – عادة أرق الناس وألطفهم – فهو أقل المخرجين ظفراً بالثقة.

ما أسهل أن يساء فهم ما أقول. وبعض المخرجين – الذين لا يودون أن يكونوا كالطغاة – يستهويهم السير في الطريق القاتل المؤدى إلى ألا يفعلوا شيئًا على الإطلاق، ويفضلون عدم التدخل بزعم أن هذه الطريقة المثلى لاحترام الممثل، وهذا كذب شرير. فدون قيادة لا تستطيع جماعة أن تصل لنتيجة متماسكة في زمن محدد. والمخرج ليس خاليًا من المسئولية، هو المسئول مسئولية كاملة، لكنه ليس حرا في العملية التي هو جزء منها، ومن حين لآخر

يظهر هذا الممثل الذى يزعم أن المخرجين لا ضرورة لهم، وأن الممثلين قادرون على عمل كل شىء بأنفسهم، قد يكون هذا صحيحًا لكن من هم الممثلون؟ إذا كان للممثلين أن يطوروا شيئًا ما وحدهم، فهذا يتطلب أن يكونوا كائنات حققت درجة عليا من التطور، بحيث إنهم لا يعودون - حتى - بحاجة لإجراء البروفات، يستطيعون قراءة النص، وفى غمضة عين سيبدو الجوهر غير المرئى للمسرحية واضحًا جليا بينهم. وهذا غير صحيح. إن المخرج موجود كى يعين الجماعة على التطور نحو هذا الموقف المثالى. إن المخرج موجود كى يهاجم ويستسلم، يستثير ويتراجع، حتى تبدأ تلك المادة التى يتعذر تعريفها فى التدفق، والقائلون بانتفاء ضرورة المخرج يطلبون منه أن يفسح الطريق منذ البروفة الأولى، وأى مخرج يختفى، وبعدها بقليل فى ليلة العرض الأولى فعاجلاً أو آجلاً يجب أن يظهر الممثل وتتولى الجماعة القيادة، إن على المخرج أن يحس إلى أين يريد أن يمضى الممثل، وما الذى يتجنبه وما العقبات التى يضعها أمام نواياه ومقصده ليس هناك مخرج يحقن عرضًا مسرحيا بما يبعث فيه الحياة، هو فى أفضل الأحوال يعين الممثل على الكشف عن أدائه هو، الذى ربما كان غائمًا بالنسبة له.

يبدأ التمثيل بحركة داخلية صغيرة، يبلغ من دقتها أنها غير مرئية أغلب الأحوال، إننا نرى هذا حين نقارن بين الفيلم والمنظر المسرحى إن الممثل المسرحى الجيد يستطيع أن يلعب فيلمًا، أما العكس فليس صحيحًا بالضرورة. فما الذى حدث؟ إننى أضع هذا الافتراض لخيال الممثل: «إنها ستهجرنى» فى هذه اللحظة وفى أعماق نفسه تحدث حركة خفية، وهذا ليس قاصرًا على الممثلين وحدهم لكن هذه الحركة تحدث عند أى إنسان، غير أنها - عند غير الممثلين - تبلغ من الدقة بحيث لا تفصح عن نفسها على أى نحو، لكن الممثل أداة بالغة الحساسية، ومن ثم فهو يفرض هذه الارتعاشة. أما فى السينما فإن المكبرات والعدسات تصف هذا الفيلم الذى يسجله، فالومضة الأولى بالنسبة للسينما هى كل شىء. وفى بروفات المسرح الأولى قد لا تمضى هذه الحركة من الومضة، وحتى لو أراد الممثل أن يكبرها قد تتدخل كل أنواع التوترات العقلية والسيكولوجية الغريبة، فيدور التيار دورة قصيرة لينتهى إلى الأرض، ذلك أن هذه الومضة كى تمر خلال الكائن العضوى كله، فلابد من الراحة الكاملة إما هبة من الله، أو تم الوصول إليها بالعمل الشاق. وهذه باختصار ما تدور حولها البروفات. بهذا المعنى فإن التمثيل هو فعل وسيطى أو توسطى بمعنى أن الفكرة فجأة تطوق الكل فى

فعل امتلاك كامل، أو بتعبير جروتوفسكى أن الممثلين يتم اختراقهم، إنهم مخترقون بأنفسهم. وبالنسبة للممثلين صغار السن، فإن العقبات تكون هينة غالبًا ويتم هذا الاختراق بسهولة مدهشة لدرجة أنهم يستطيعون تقديم تجسيدات رائعة لما هو خفى ومعقد تثير يأس أولئك الذين طوروا مهارتهم عبر السنين، غير أنه فيما بعد، ونتيجة النجاح والخبرة يقوم هؤلاء الممثلون أنفسهم بوضع العقبات أمام أنفسهم، والأطفال قادرون فى العادة على أن يمثلوا بتكنيك طبيعى مدهش. والأشخاص فى الحياة العادية مدهشون على شاشة السينما. أما العمل مع المحترفين البالغين فيجب أن يكون عملية ذات شقين: التدفق الداخلى يجب أن يعاونه المثير الخارجى وأحيانًا تؤدى الدراسة والتفكير بالممثل إلى استبعاد المفهومات المعدة سلفًا والتى تعميه عن رؤية المدلولات الأعمق، لكنها أحيانًا ما تؤدى إلى العكس. للوصول إلى فهم دور صعب، على الممثل أن يمضى لحدود شخصيته وذكائه، لكن بعض الممثلين العظام يستطيعون أن يتجاوزوا هذه الحدود إذا أدوا البروفات على الكلمات وأرهفوا السمع لأصدائها فى نفوسهم.

جون جيلجوود ساحر. ومن المعروف أن شكل المسرح عنده يتجاوز ما هو مألوف وعادى ومكرور، إن لسانه وحباله الصوتية وحسه بالإيقاع تكون آلة ممتازة وقد نماها وطورها بوعى طوال تاريخه المهنى على نحو يوازى تطور حياته. إن أرستقراطيته الداخلية الطبيعية واقتناعاته الخارجية اجتماعية وشخصية قد زودتاه بهرم متصاعد من القيم، وتمييز حاد بين الغث والثمين، واقتناع بأن عمليات التمحيص والغربلة ونزع ما هو ضار والانتقاء وقسمة الشىء الواحد والتهذيب والصقل كلها أنشطة لا يجب أن تتوقف أبدًا، وقد كان فنه دائمًا صوتيًا أكثر منه جسديًا، ففى مرحلة مبكرة من تاريخه المهنى قرر بينه وبين نفسه أن جسده أقل طواعية كأداة من رأسه، هكذا طرح جانبًا من الأدوات المتاحة للممثل لكنه حول بقية الأدوات تحويلاً حقيقيًا رائعًا، ليس الكلام فقط، وليس موسيقية نطقه فقط، لكن الحركة الدائمة بين ميكانيزم تكون الكلمة وفهمهم هو ما جعل فنه نادرًا ومؤثرًا وواعيًا بشكل خاص. مع جيلجوود نحن واعون بما يعبر عنه وبمهارة المبدع معًا، وأن تبلغ الحرفة مثل هذا المستوى من الرهافة أمر يدفعنا لمزيد من الإعجاب. إن تجربة العمل معه كانت بالنسبة لى من أعظم أفراحى وأكثرها خصوصية.

وبول سكوفيلد يتوجه إلى جمهوره بطريقة أخرى.. فعند جيلجوود تقف الأداة فى منتصف الطريق بين الموسيقى وأذن المستمع، وهذا يتطلب عازفًا ماهرًا ومدربًا، أما عند سكوفيلد فإن الأداة والعازف واحد، أداة من لحم ودم تفتح نفسها للمجهول. كان سكوفيلد – أول ما عرفته – ممثلاً صغير السن جدا، وكانت فيه خاصية غريبة هى أن الشعر يربكه، وهو قادر فى الوقت نفسه على أن يخلق من سطور النثر شعرًا لا ينسى. ويبدأ الأمر كما لو أن فعل نطق الكلمة يبعث فيه ذبذبات تستثير أصداؤها بعيدًا فى أعماقه معانى أكثر تعقيدًا مما يصل إليه تفكيره العقلى. إنه يستطيع أن ينطق كلمة مثل «الليل» ثم يضطر إلى التوقف، مرهفًا السمع بكل كيانه لتلك الالتماعات المدهشة التى تبرق فى حجرة داخلية غامضة، وهو يخبر دهشة الكشف لحظة حدوثه. هذه التوقفات والانطلاقات من الأعماق تعطى لتمثيله بناءه الشخصى المطلق للإيقاعات ومعانيه الغريزية الخاصة، وهو حين يؤدى بروفة جزء فإنه يترك طبيعته – ملايين الأدوات الدقيقة فائقة الحساسية – تروح وتجيء عبر الكلمات وفى أداء العرض تؤدى هذه العملية نفسها إلى أن ما يبدو أنه قد ثبته يعود من جديد، الشيء نفسه لكنه مختلف كل الاختلاف.

لقد ضربت المثال باسمين معروفين، لكن الظاهرة موجودة فى البروفات دائمًا، وهى تثير دائمًا مشكلة البراءة والخبرة، التلقائية والمعرفة وثمة أيضًا أشياء أخرى يستطيع الممثلون صغار السن وغير المعروفين أن يقدموها، تتجاوز ما يستطيعه ممثلون كبار ذوو خبرة ومهارة .

وقد جاءت أحيان فى تاريخ المسرح كان عمل الممثل فيها قائمًا على إيماءات وتعبيرات محددة ومتفق عليها وكان ثمة أنماط مجمدة من الاتجاهات لا تلقى اليوم سوى الرفض وربما كان القطب الآخر المعاكس أقل من هذا وضوحًا، أعنى أن الحرية المطلقة لممثل المنهج فى أن يختار أى شيء مهما كان من إيماءات وتعبيرات الحياة اليومية فهى حرية مقيدة كذلك لأن الممثل حين يجعل تعبيراته قائمة على ملاحظته وتلقائيته فهو لا يمارس فعل إبداع عميق إنه يصل فى داخله إلى أبجدية هى متحجرة بدورها، ذلك أن لغة الإشارات من الحياة التى يعرفها ليست لغة الخلق والابتكار لكنها لغة رد الفعل المشروط. وملاحظته للسلوك هى غالبًا

إسقاطات لما فى داخله هو، وما يعتقد أنه تلقائى إنما تم ترسيخه ومراقبته مرات ومرات، ولو افترضنا أن كلب بافلوف كان بوسعه أن يرتجل، لظل لعابه يسيل كلما قرع الجرس، لكنه كان يمكن أن يحس بأن كل شىء من فعله هو، كان يقول: فخوراً بجرأته: «ها إن لعابى يسيل»!.

وهؤلاء الذين يعملون بالارتجال لديهم فرصة أن يشاهدوا بوضوح مخيف كيف يمكن الوصول بسرعة إلى حدود الحرية المزعومة وقد أدت تدريباتنا العلنية مع الممثلين فى مسرح القسوة بهم سريعًا لأن يقدموا كل ليلة تنويعات على كليشيهاتهم الخاصة مثل بطل مارسيل مارسو الذى كلما حطم جدران سجن وجد نفسه فى سجن أخر. جربنا - على سبيل المثال - مع ممثل يفتح بابًا فيجد شيئًا غير متوقع وعليه أن يستجيب لهذا الشىء غير المتوقع بالإيماءة، وأحيانًا بالصوت وأحيانًا بالرسم، وكنا نشجعه دائمًا على التعبير عن الإيماءة الأولى أو الصرخة الأولى أو البقعة اللونية الأولى التى ترد إليه.

وفى البداية كان كل ما كشف عنه هذا التدريب هو مخزون الممثلين من التشبيهات: فتح الفم تعبيراً عن الدهشة، والتراجع خطوة إلى الخلف تعبيراً عن الفزع. من أين جاءت هذه الاستجابات التى يقال إنها تلقائية؟ من الواضح أن الاستجابة اللحظية الداخلية قد تم اختيارها وفى لمح البصر قدمت الذاكرة بديلاً من شكل سبق أن رأته، وكان مزج الألوان فى الرسم أكثر تعبيراً: قيد أنملة فقط هو الفرق بين الرعب والشحوب. إن هذا المسرح المميت يتربص داخلنا جميعًا.

هدف الارتجال فى تدريب الممثلين فى البروفات، وهدف التدريبات إنما هو الابتعاد عن طريق المسرح المميت. إن الأمر ليس مجرد طرطشة لانطلاق العنان الفرح فى التعبير عن الذات كما يتصور البعض من خارج التجربة، لأن الهدف منها هو العودة بالممثل المرة بعد المرة إلى سدوده وحوائله الخاصة إلى النقطة التى يفضل عندها بدل مواجهة حقيقة وجدها حديثًا أن يستبدلها بكذبة. والممثل الذى يلعب دوراً فى مشهد كبير بتزييف سيبدو للجمهور زائفًا لأنه فى تقدمه من اتجاه فى الشخصية لاتجاه أخر يستبدل على الدوام التفاصيل الحقيقية بتفاصيل زائفة، انفعالات صغيرة دقيقة مزيفة فى اتجاهات مقلدة، لكن هذا لا يمكن الإمساك به أثناء بروفات مشهد كبير، فالكثير يمضى معًا، والمشهد كله معقد وهدف التدريب هو

الإنقاص والرجوع، تضييق المساحة أكثر وأكثر حتى يمكن التوصل إلى ميلاد الكذبة والإمساك بها، وإذا استطاع الممثل أن يجد هذه اللحظة ويراها فمن المحتمل أن يفتح نفسه لدافع أكثر عمقًا وإبداعًا.

والأمر كذلك حين يلعب ممثلان معًا، وما نعرفه أكثر هو اللعب الخارجي للفريق، ومعظم عمل الفريق الذى يفخر به المسرح الإنجليزى إنما يقوم على الأدب والتهذيب والكياسة والأخذ والعطاء، و«هذا دورك» و«تفضل..» وما إلى ذلك وهذه صورة طبق الأصل لما يحدث حين يكون الممثلون فى مدى أسلوبى واحد. إن الممثلين كبار السن يلعبون معًا بجمال وانسجام كذا يفعل الممثلون صغار السن، أما حين يجتمع هؤلاء وأولئك - ونظرًا للاحترام والاهتمام المتبادلين - فإن النتيجة تكون دائمًا خليطًا. حين أخرجت الشرفة لجان جينيه فى باريس، كان من الضرورى أن أجمع بين ممثلين ينتمون لخلفيات مختلفة بعضهم مدرب على الطريقة الكلاسيكية، وبعضهم مدرب فى السينما وبعضهم الآخر من بسطاء الهواة هنا فإن الليالى الطويلة التى انقضت فى ارتجالات بذيئة ومكشوفة فى المبغى خدمت هدفًا واحدًا فقط: استطاعت أن تقرب بين أفراد هذه الجماعة المخلطة بحيث بدأ كل منهم يبحث عن طريق للاستجابة المباشرة مع الآخرين.

وتؤدى تدريبات أخرى إلى أن ينفتح كل ممثل على الآخر بطريقة مختلفة كل الاختلاف فمثلاً قد يلعب عدد من الممثلين مشاهد مختلفة تمامًا جنبًا لجنب، لكنهم لا يتكلمون فى اللحظة نفسها، بحيث يتحتم على كل منهم أن يوجه انتباهه المركز على الكل حتى يعرف بدقة اللحظات التى تعتمد عليه، أو تنمية حس جماعى بالمسئولية عن قيمة البروفات، ثم التحول إلى مواقف جديدة بمجرد أن يفتر الابتكار المشترك، وكثير من التدريبات أعدت أساسًا لتحرير الممثل وكى تتيح له أن يرى بنفسه ما يوجد بنفسه ثم لإرغامه على أن يتقبل دون معارضة توجيهات خارجية ذلك أنه إذا استطاع أن يرهف السمع فسيستمع داخل نفسه إلى حركات لم يكن له أن يتقمصها بوسيلة أخرى، وعلى سبيل المثال فإن هناك تدريبًا ثمينًا فى تقسيم مونولوج من شكسبير إلى أصوات ثلاثة كما فى القداس، ثم يطلب إلى الممثلين الثلاثة الإلقاء بسرعة فائقة مرة بعد مرة، فى البداية تستحوذ الصعوبة التكنيكية على اهتمام الممثلين كله ثم تدريجيا ومع تزايد تغلبهم على هذه الصعوبة يطلب إليهم أن يعبروا عن معانى الكلمات دون

أن يخرجوا عن هذا الشكل الثابت ويبدو هذا مستحيلاً بالنظر إلى السرعة والإيقاع الآلى، فالممثل يحال بينه وبين استخدام أدواته التعبيرية المعتادة ثم فجأة يخترق الحاجز ويخبر قدر الحرية التى يمكن أن تكون داخل نظام صارم.

وثمة تنويع آخر هو أن تأخذ هذين السطرين: «أكون أو لا أكون. تلك هى المسألة» وتوزعها على عشرة ممثلين لكل ممثل كلمة واحدة ويقف الملثون فى دائرة مغلقة، ويحاولون لعب الكلمات الواحد بعد الآخر، جاهدين فى أن يقولوا جملة حية، وهذا صعب جداً لأنه يكشف على الفور حتى لأقل الممثلين اقتناعًا كيف أنه مغلق وغير حساس بالنسبة لجيرانه، وحين يحدث – بعد عمل طويل – أن تتدفق الجملة فجأة يحس الجميع ارتعاشة الحرية تسرى فيهم وبينهم، إنهم يرون فى لمحة واحدة إمكانية اللعب الجماعى والعقبات القائمة أمامها وهذا التدريب يمكن تطويره بإبدال فعل أكون بأفعال أخرى تكون لها دلالة النفى والإثبات نفسها، وأخيراً يمكن تحديد أصوات أو إيماءات بدل الكلمات بعضها أو كلها، وتظل قادرة على إثارة دفق درامى حى بين المشاركين.

وهدف هذه التدريبات وأمثالها هو الوصول بالممثلين إلى النقطة التى إن فعل أحد الممثلين عندها فعلاً غير متوقع، تلقفه الآخرون واستجابوا له على المستوى نفسه، هذاهو لعب الفريق، وبلغة التمثيل هو إبداع الفريق، وهذه فكرة تفعم النفس بالرهبة والروعة ولا جدوى من التفكير بأن التدريبات شىء خاص بالمدارس، وأنها لا تطبق على الممثلين إلا فى مرحلة أولى من مراحل تطورهم. إن الممثل، مثل أى فنان، مثل الحديقة، لا يمكن أن تنزع العشب الضار من أرضها مرة واحدة وللأبد فالأعشاب الضارة تنمو، هذا طبيعى ولابد من نزعها دائمًا وهذا طبيعى وضرورى كذلك.

ويجب على الممثلين أن يدرسوا بوسائل مختلفة، على الممثل دائمًا أن يقوم بفعل الاستبعاد والتخلى، وتعبير ستانسلافسكى «بناء الشخصية» تعبير مضلل، فالشخصية ليست شيئًا ثابتًا يمكن بناؤه كما يبنى الجدار. والبروفات لا تقدم نحو ليلة العرض الأولى، وهذا شىء بالغ الصعوبة فى فهمه من جانب بعض الممثلين خاصة هؤلاء الذين يباهون أنفسهم بمهارتهم فعند الممثلين الأوساط المحدودين فإن عملية بناء الشخصية تمضى على النحو

التالي: أن لديهم لحظة حادة من القلق الفني، منذ البداية : «ما الذى سيحدث هذه المرة؟أعرف أننى لعبت أدوارًا كثيرة بنجاح من قبل، لكن هل سيواتينى الإلهام هذه المرة أيضًا؟» يأتى هذا الممثل مرتعبًا إلى البروفة الأولى لكن تدريجًا تبدأ ممارسته المعيارية والمتقننة فى ملء فراغ خوفه، كلما اكتشف طريقة أداء جزء من الأجزاء ثبته وأحكم الرتاج، وقد أيقن أنه – مرة أخرى – قد تفادى الكارثة الأخيرة. هكذا .. فى الليلة الأولى رغم أنه قلق فإنه قلق الحريص على إحراز الدرجات، قلق رجل يعرف أنه سيصيب الهدف لكنه يخشى ألا يصيب قلب الهدف مرة أخرى وأصدقاؤه ينظرون.

الممثل الحقيقى المبدع يأتى الليلة الأولى برعب مختلف، لكنه أسوأ. فطوال البروفات وهو يعمل على استكشاف جوانب الشخصية لكنه ما زال يحس أن اكتشافاته جزئية وأنها دون الحقيقة، وهو مضطر دائمًا بحكم أمانته فى البحث أن يسقط شيئًا ويبدأ شيئًا من جديد بغير توقف، والممثل الخلاق هو الأكثر استعدادًا للتخلى عن الأصداف الخشنة التى تغلف عمله فى البروفة الأخيرة، لأنه الآن ومع اقتراب الليلة الأولى ينبثق ضوء باحث ساطع حول إبداعه، ويراه ناقصًا بشكل يثير الرثاء. الممثل المبدع يميل إلى أن يتعلق بكل ما وجده وهو كذلك يود – بأى ثمن – أن يتحاشى صدمة الظهور أمام الجمهور عاريًا ومرتبكًا، ويبقى أن هذا بالضبط هو ما يجب أن يفعله – عليه أن يدمر النتائج التى توصل إليها ويتخلى عنها، رغم أن ما يأخذه بدلها قد يكون هو، وهذا أيسر عند الممثلين الفرنسيين منه عن الممثلين الإنجليز، فالفرنسيون بحكم تكوينهم المزاجى أكثر تفتحًا على فكرة ألا شىء يصح صحة مطلقة، وهذا هو السبيل الوحيد نحو أن نجعل الجزء لا يتم بناؤه لكن تتم ولادته فالدور الذى يبنى يبقى هو نفسه كل ليلة. الفرق الوحيد أنه يتآكل تآكلاً بطيئًا، أما بالنسبة للشىء الذى يولد فلكى يكون هو نفسه لابد أن يولد من جديد، وهذا ما يجعله مختلفًا دائمًا وبطبيعة الحال وخاصة فى العروض التى تدوم زمنًا طويلاً يصبح جهد الاستجابة اليومية جهدًا لا يمكن تحمله أو التفكير فيه. هنا يضطر الممثل المبدع المجرب أن يرجع خطوة للوراء للمستوى الثانى الذى يسمى التكنيك كى يستطيع الاستمرار.

عملت فى مسرحية مع ألفريد لانت، الذى لا يرضى سوى بالكمال المطلق، فى الفصل الأول كان لديه مشهد يجلس فيه على مقعد طويل، وفى البروفات اقترح – كجزء من العمل الطبيعى – أن يخلع حذاءه ثم يدلك قدمه ثم أضاف بعد ذلك أن يهز الحذاء كى يتأكد أنه

فارغ قبل أن يلبسه من جديد. ويومًا كنا فى جولة فى بوسطن ومررت من أمام حجرة ملابسه، كان الباب مواربًا وهو يستعد لأداء دوره، لكننى أحسست أنه يبحث عنى، أومأ إلىّ مستشار فدخلت إلى حجرته أغلق الباب وطلب منى الجلوس، وقال : هناك شىء أريد أن أحاوله الليلة، إذا وافقت أنت فقط، ذهبت بعد ظهر اليوم أتمشى فى حديقة بوسطن العامة، ووجدت هذا..» وبسط راحة يده كانت تضم حصاتين صغيرتين: «فى المشهد الذى أخلع فيه حذائى كان تعليقى دائمًا ألا شىء يسقط من الحذاء حين أهزه هكذا فكرت فى أن أضع بداخله الحصى، بحيث إننى حين أهزه سترى الحصى يسقط وتسمع الصوت ما رأيك؟» قلت إنها فكرة ممتازة فتوهج وجهه ونظر فرحًا إلى الحصاتين الصغيرتين ثم رجع ينظر إلىّ، وفجأة تغير تعبيره أطال النظر إلى الحصاتين قلقًا: «ولكن ألا تعتقد أن واحدة فقط تكون أفضل؟».

أصعب مهام الممثل على الإطلاق أن يكون مخلصًا ومنفصلاً رغم ذلك، فقد طبع فى عقل الممثل - من كثرة ما تردد أمامه - أن الإخلاص فقط هو كل ما يحتاجه، وتسبب هذه الكلمة خلطًا شديدًا لما هو عالق بها من ظلال أخلاقية وبمعنى من المعانى يمكن القول إن أقوى خاصة يتميز بها ممثلو بريشت هى أنهم غير مخلصين، فعن طريق الانفصال فقط يستطيع الممثل أن يرى كليشيهاته، هناك فخ خطر فى كلمة الإخلاص. أول كل شىء أن الممثل يكتشف أن وظيفته مضبوطة لدرجة أنها تتطلب منه مهارات معينة، مثلاً عليه أن يكون مسموعًا وأن يكون جسده طوع رغباته وأن يكون متحكمًا تحكمًا دقيقًا فى وقته، لا أن يكون أسيرًا لإيقاعات عشوائية وهكذا يبدأ البحث عن التكنيك، وسرعان ما ينتهى إلى المهارة، ومن السهل أن تصبح هذه المهارة فخره وزهوه وهدفًا فى ذاتها، ثم تتحول إلى براعة لا شىء فيها سوى استعراض المهارات . بعبارة أخرى: يصبح الفن فاقدًا للإخلاص، ويلاحظ الممثل الشاب غيبة الإخلاص عند الممثلين كبار السن ويشمئز ويبحث عن الإخلاص، لكنها كلمة مثقلة، هى مثل كلمة النظافة تحمل ارتباطات من الطفولة تربطها بما هو حسن وخير وصادق ولطيف، وهى بالتالى تبدو هدفًا مثاليًا أفضل - دون شك - من اكتساب المزيد من التكنيك. وما دام الإخلاص شعورًا فمن الممكن دائمًا أن يحس الإنسان بوجوده.

ثمة طريق إذن يمكن اتباعه: يمكن للإنسان أن يجد طريقه إلى الإخلاص بالعطاء الانفعالى، وبأن يكون متفانيًا وأمينًا وألا يأخذ موقف الذى يغلق كل الأبواب بالرتاج ثم أن يبذل جهده داخل الحمام» كما يقول الفرنسيون، ولسوء الحظ فإن النتيجة ستكون أردأ ألوان

التمثيل على الإطلاق. فى بقية ألوان الفنون ومهما انغمس الفنان فى فعل الخلق، فإنه يستطيع دائمًا أن يرجع خطوة للوراء وينظر إلى نتيجة عمله، وحين يرجع الرسام خطوة عن لوحته تتفجر بداخله ملكات أخرى كى تحذره على الفور من تجاوزاته ومبالغاته وعازف البيانو المدرب تجد رأسه أقل انهماكًا من أصابعه لذا فمهما «حملته» الموسيقى تظل أذنه على الدرجة نفسها من الانفصال والسيطرة الموضوعية. أما فن التمثيل فهو متفرد فى صعوباته من نواح عدة، لأن على الفنان أن يستخدم ذاته – تلك المادة المراوغة المتغيرة الغامضة – وسيطه التعبيرى، مطلوب منه أن يكون منفصلاً دون انفصال، عليه أن يكون مخلصًا وعليه ألا يكون مخلصًا، ويجب أن يتدرب كيف يكون غير مخلص بإخلاص، وكيف يروى الأكاذيب بصدق. هذا مستحيل تقريبًا، لكنه جوهرى ومن السهل تجاهله، وما يحدث دائمًا هو أن الممثلين – وليس هذا خطأهم بل خطأ المدارس المميتة المتناثرة فى أنحاء الدنيا – يميلون إلى أن يقيموا عملهم على أساس من ثمالات الأفكار والمناهج. إن منهج ستانسلافسكى العظيم – الذى تناول للمرة الأولى كل فن التمثيل من وجهة نظر العالم والمعرفة – قدم من الضرر ما قدم من الفائدة لكثير من شباب الممثلين الذين أخطأوا تفاصيل المنهج كله وأخذوا منه فقط كراهية شديدة للادعاء.

وبعد ستانسلافسكى يأتى أرتو وكتاباته ذات الأهمية المساوية. لقد قرئ نصف قراءة، وما تم تمثيله من أفكاره لا يتجاوز عشرها، وأدى هذا لاعتقاد خاطئ بأن الاستغراق الانفعالى وعدم التردد فى عرض الذات كل ما هو مطلوب. هذا الاتجاه الأخير يلقى اليوم دعمًا جديدًا من سوء فهم وتمثل نتف من جروتوفسكى فهناك اليوم شكل جديد من أشكال الإخلاص فى التمثيل يتمثل فى أن تعيش كل شىء بجسدك وهذا لون من الطبيعة فى الطبيعية يحاول الممثل بإخلاص أن يبعث الحياة فى انفعالات عالم الحياة اليومية وأفعالها، وأن يعيش دوره، فى هذه الطبيعية الأخرى يسلم الممثل ذاته تمامًا كما لو كان يعيش سلوكه غير الواقعى بكل ما فى هذا من المعنى. وهنا بالضبط يخدع الممثل نفسه، ذلك لأن لون المسرح الذى يرتبط به قد أزيحت قوائمه بعيدًا عن الطبيعة البالية وهو من ثم يعتقد أنه بدوره بعيد عن هذا الأسلوب الجدير بالزراية فى حين أنه فى الحقيقة يقترب من الصورة الطبيعية لانفعالاته بالاقتناع القديم نفسه المتمثل فى أن كل التفاصيل يجب إعادتها على نحو

فوتوغرافى خالص، وهو بالتالى فى حالة فيض قصوى، والنتيجة غالبًا هى" شىء ناعم، مذق، مبالغ فيه، غير مقنع.

وهناك جماعات من الممثلين خاصة فى الولايات المتحدة، غذتهم أفكار جينيه وأرتو يحتقرون كل أشكال الطبيعية، وسينقمون عليك أشد النقمة إن أنت دعوتهم ممثلين طبيعيين فى حين أن هذا - على وجه التحديد - وهو ما يميز فنهم، فإن تجعل كل عصب فى وجودك فى حدث ما فهذا قد يبدو صورة الاستغراق الكامل، لكن المطلب الفنى الحقيقى قد يكون حتى أكثر تشدداً من الاستغراق الكامل، قد يكون بحاجة إلى تعبيرات أقل. أو مختلفة تماماً. ولكى نفهم هذا لابد أن نرى أنه إلى جانب الانفعال يجب أن يبقى دور للذكاء الخاص، إنه لا يكون موجوداً من البداية لكنه لابد أن يتطور كأداة للانتقاء. هناك حاجة إلى الانفصال، وثمة حاجة إلى أشكال معينة كلها صعبة التحديد وكلها يستحيل تجاهلها فمثلاً يستطيعون أن يدعوا أنهم يقاتلون باستغراق كامل وعنف أصيل، وكل ممثل مهيأ لمشاهد الموت وهو يلقى بنفسه إلى هذه المشاهد بالاستغراق نفسه دون أن يعى أنه لا يعرف شيئًا عن الموت على الإطلاق.

فى فرنسا يأتى الممثل إلى إجراء التدريبات ويطلب أشد المشاهد عنفًا فى المسرحية ويندفع إليها - دون لحظة خوف - كى يثبت مهارته، والممثل الفرنسى حين يلعب دوراً كلاسيكيًا فهو يشحن نفسه فى جوانب الخشبة التى لا يراها الجمهور ثم يندفع إلى المشهد، وهو يقيس نجاح الليلة أو فشلها من الدرجة التى استسلم فيها لانفعالاته وما إذا كانت شحنته الداخلية قد بلغت حدها الأقصى من الشدة، من هنا يأتى الاعتقاد بالوحى والإلهام وما إلى ذلك. وضعف العمل كامن فى أن هذه الطريقة لن تؤدى إلا لأداء العموميات، أعنى بهذا أن المشهد الغاضب سيجعل الممثل يلجأ إلى فكرته عن الغضب أو بالأحرى سيربط نفسه بالتوصيلة الخاصة بشحنة الغضب وستدفعه هذه القوة لداخل المشهد، إن هذا قد يعطيه قوة خاصة تبلغ أحيانًا القدرة على تنويم الجمهور، هذه القدرة توصف زيفًا بأنها غنائية أو متجاوزة، والحقيقة أن هذا الممثل يصبح أسير انفعاله الطاغى ولن يستطيع أن يطرح هذا الانفعال إذا حدث تغير متضمن فى النص يطلب شيئًا جديداً، فى القطعة الواحدة من النص التى تتضمن عناصر طبيعية وأخرى غنائية يميل هذا الممثل إلى أن يؤدى كل الكلمات على نحو خطابى، وكما لو كانت كلها مثقلة بالدلالات بالدرجة نفسها. مثل هذا الخطل هو ما يجعل

الممثلين يبدون أغبياء والتمثيل الفخم يبدو زائفًا وغير حقيقى، وجان جينيه يريد للمسرح أن يخرج عن المبتذل والعادى، وحين كان روجيه بلان يخرج مسرحيته «الستائر» كتب إليه جينيه سلسلة من الرسائل، يحثه فيها على أن يدفع الممثلين نحو مزيد من الغنائية، وهذا يبدو معقولاً من الوجهة النظرية لكن... ما هى الغنائية؟ وما هو التمثيل «الخارج عن العادى»؟ هل يتطلب هذا التمثيل طبقة صوتية معينة وطريقة من الزهو المبالغ فيه؟ إن الممثلين الكلاسيكيين الكبار كانوا يقولون السطور كأنهم يغنون، هل هذه غنائية صحيحة من تراث قديم؟ وعند أى نقطة يعتبر البحث عن الشكل هو قبول للاصطناع؟ إن هذه واحدة من أخطر المشاكل التى نواجهها اليوم، وإذا نحن استعدنا هذا الإيمان الذى يتسلل إلينا بأن الأقنعة الجروتسكية والمكياج المبالغ فيه والثياب الكهنوتية والخطابة وحركات الباليه هى بطبيعتها طقسية ومن ثم فهى غنائية ومؤثرة، إذا استعدنا هذا الاقتناع فلن نخرج أبدًا من روتين التراث المسرحى التقليدى.

إننا نستطيع أن نرى - على الأقل - أن كل شىء إنما هو لغة لشىء ما، وليس ثمة لغة لكل شىء. كل فعل يحدث بحقه الخاص وكل فعل هو مناظر لشىء آخر. إننى أطوى هذه الورقة، هذه الحركة تامة فى ذاتها، إننى أستطيع أن أقف على خشبة المسرح وما أفعله لن يزيد على ما يبدو لحظة وقوعه، لكنه يمكن كذلك أن يكون استعارة ومجازًا، وكل من رأى باتريك ماجى فى مسرحية بنتر حفلة عيد الميلاد وهو يقطع أوراق الصحف على النحو نفسه الذى يحدث فى الحياة الواقعية، لكنه فى الوقت نفسه فعل طقسى خالص، سيفهم ما أعنى، الاستعارة دلالة وصورة، ومن ثم فهى شظية من اللغة، كل طبقة صوت فى الحديث وكل نسق إيقاعى هو شظية من اللغة يتسق مع خبرة مختلفة. وعلى العموم ليس هناك أسوأ من الممثل الذى درب فى المدرسة كيف يقول الشعر، وبطبيعة الحال هناك قواعد أكاديمية لعلم العروض يمكن أن توضح للممثل بعض الأشياء فى مرحلة من مراحل تطوره، لكنه يجب أن يكتشف فى النهاية أن الإيقاع الخاص بشخصية من الشخصيات إنما يتمايز عن إيقاع غيرها تمايز بصمة الإصبع، عليه أن يتعلم إذن أن كل درجة فى السلم الموسيقى يجب أن تكون على انسجام مع.. مع أى شىء؟ هذا ما علينا أن نعرفه أيضًا.

الموسيقى لغة تتعلق بغير المرئى، عن طريقها يوجد العدم فجأة فى شكل لا يمكن أن نراه لكننا بالتأكيد ندركه، والخطابة ليست موسيقى، لكنها تتسق مع شىء مختلف عن الكلام اليومى كذلك «إنشاد الشعر على نحو إيقاعى» Sperechgesarg لقد رفع كارل أورف التراجيديات الإغريقية إلى مستوى عال من الحديث الإيقاعى تعززه وتؤكد مخارج الحروف فيه نقرات الطبل، ولم تكن النتيجة باهرة فقط، لكنها كانت شيئًا مختلفًا عن التراجيديا المنطوقة والتراجيديا التى تغنى معًا، فهى تتحدث عن شىء آخر. إننا لا نستطيع أن نفصل البناء والصوت فى كلمات لير: «لا، لا، لا...» عن المعانى المركبة التى تتضمنها ولا نستطيع أن نعزل سطوره «الوحوش ناكر الجميل» دون أن نرى كيف أن قصر سطور الشعر أتى بتأكيد كثيف على المقاطع، إن هناك حركة فيما وراء الكلمات فى سطور لير السابقة، ونسيج اللغة يقارب الخبرة التى حاول بيتهوفن أن يبلغها بالأصوات رغم ذلك فهى ليست بالموسيقى لأنه لا يمكن تجريدها عن معناها، إن الشعر مخادع.

طورنا تدريبًا يقوم على أخذ أحد مشاهد شكسبير، وداع روميو لجولييت مثلاً، ثم نحاول «اصطناعيًا بالطبع» أن نحل مختلف أساليب الكتابة المجدولة أو المضفورة المشهد هو:

«جولييت: ستذهب؟ لكن النهار لم ينبلج بعد، لقد كان صوت العندليب لا القبرة الذى تسلل إلى أذنك الخائفة، وخادعها، إنه يغنى كل ليلة، على شجرة الرمان تلك، صدقنى يا حبيبى، إنه العندليب.

روميو: القبرة نذير الصباح، لا العندليب، انظرى يا حبيبتى تلك الأشعة الحاقدة ترسم خطوطها على السحب الممزقة، هنالك إلى الشرق ذوت شموع الليل، والنهار الجذل على أطراف الأصابع يقف فوق الجبال التى يغمرها الضباب، يجب أن أذهب وأحيا، أو أبقى وأموت.

جولييت: هذا الضوء هناك ليس ضوء النهار، إننى أعرف أنا، هو شعاع قد نفثته الشمس، ليكون حامل المشعل أمامك هذا المساء، يضىء لك الطريق إلى «مانتوا» ابق إذن لا حاجة لأن تذهب.

روميو: لأبق إذن، وأسلم نفسي إلى الموت راضيًا، لأنه سيكون أيضًا من نصيبك. سأقول إن ذاك الرمادى هناك ليس عين الصباح لكنه انعكاس شاحب لوجه القمر.

لا، وليست القبرة هى التى توقع أنغماها على قبة السماء العالية فوق رءوسنا.

تعال أيها الموت، مرحبًا، جولييت تريدك معى، كيف أنت يامهجتى؟ فلنتحدث. إنه ليس ضوء النهار».

وطلبنا إلى الممثلين أن يختاروا الكلمات التى يستطيعون أداءها فى موقف واقعى، التى يمكن أن يستخدموها دون شعور بالذات فى فيلم. كانت النتيجة:

جولييت: ستذهب؟ لكن النهار لم ينبلج بعد لقد كان العندليب «توقف» لا القبرة «توقف».

روميو: هى القبرة «توقف» لا العندليب. انظرى يا حبيبتى «توقف»، يجب أن أذهب وأحيا، أو أبقى وأموت.

جولييت: هذا الضوء هناك ليس ضوء النهار «توقف» ابق إذن. لا حاجة لأن تذهب.

روميو: لأبق إذن. وأسلم نفسى للموت راضيًا، لأنه سيكون أيضًا من نصيبك «توقف» تعال أيها الموت، مرحبًا جولييت تريدك معى. كيف أنت يامهجتى؟ فلنتحدث. إنه ليس ضوء النهار.

ثم لعبها الممثلون كمشهد فى مسرحية حديثة. مليئة بالوقفات ذات المعنى، يقولون الكلمات المنتقاة علنًا، لكنهم يهمسون لأنفسهم بالكلمات المحذوفة كى يحددوا مساحات الصمت المتفاوتة. وهذا الجزء فى المشهد جاء صالحًا تمامًا للسينما لأن لحظات الحوار مرتبطة بإيقاع للصمت ذى مساحات متفاوتة، تؤديها السينما باللقطات القريبة وما إليها من الصور الصامتة المتصلة بها.

وإذا كان قد أمكن هذا الفصل الخشن، أصبح العكس ممكنًا كذلك، أن نلعب السطور المحذوفة مع اليقين الكامل بألا علاقة بينها وبين الكلام العادى، هكذا يتم استكشافها بطرق كثيرة مختلفة - تحويلها إلى أصوات أو حركات - حتى يرى الممثل - بحيوية أكثر وأكثر- كيف لسطر واحد من الشعر أن يشمل صفحات كاملة من الكلام الطبيعى، وحوله تدور أفكار ومشاعر غير منطوقة، لا يخضعها للظهور سوى كلمات تنتمى إلى نظام آخر. هذا التغير من

السطور التى تبدو عادية، إلى تلك التى تتضح فيها درجة عالية من الأسلوبية تغير خفى لا يمكن للاتجاهات التقريبية أن تلاحظه، وإذا تناول الممثل حديثًا معينًا وهو يبحث عن شكله، فيجب أن يتنبه تمامًا، فلا يقرر بسهولة ما هو موسيقى وما هو إيقاعى فيه، فلا يكفى بالنسبة للممثل الذى يلعب دور لير فى العاصفة، أن يجرى عبر السطور كما لو كانت تفاصيل معبرة عن موسيقى العاصفة، كذلك لا يجدى أن يقول هذه الكلمات من أجل معناها على أساس أنها تدور بالفعل فى رأس الملك لير. أن مقطوعة الشعر يمكن أن تفهم على نحو أفضل إذا نظرت إليها من حيث هى صيغة تحمل خصائص كثيرة، شفرة خاصة لكل حرف فيها أكثر من وظيفة، فى سطور العاصفة تتناغم الحروف الصحيحة المتفجرة وتوحى عن طريق المحاكاة بالنمط المتفجر للرعد والريح والمطر، غير أن هذا التناغم ليس كل شىء، ففى داخل هذه الحروف المفرقعة يلتف معنى، معنى متغير دائمًا، معنى يحمله حامل المعنى الصور. فسطر مثل «ازفرى يارياح، ثورى واعصفى» شىء، وسطر: «اسكبى هباء كل بذرة تصنع الإنسان العقوق» شىء آخر. وحين تكون الكتابة محكمة ومركزة على هذا النحو، فإنها تتطلب أقصى درجة من المهارة، وأى ممثل جهير يسطيع أن يجأر هذين السطرين بالضجيج نفسه، لكن الفنان لا يقدم لنا فقط الوضوح الكامل الذى يشبه صور ماكس أرنست فى السطر الثانى حين تسكب السماء كل البذور، لكنه لابد أن يضع نفسه فى سياق غضب لير نفسه، وسيلاحظ ثانية أن السطر يعطى ثقلاً كبيرًا لما «يصنع الإنسان العقوق»، وستصله هذه الكلمات كما لو كانت توجيهًا مسرحيا من شكسبير نفسه، وهكذا سيتلمس طريقه نحو تكوين إيقاعى ووزن للسطر الطويل، وهو حين يفعل هذا ينتقل من اللقطة البعيدة للرجل فى العاصفة إلى لقطة مقربة فى لغة السينما، هذا النوع من اللقطة المقربة من الفكرة، تحررنا من الانشغال الشامل بالرجل نفسه. فتعمل ملكاتنا على نحو أكثر امتلاء، وفى عقولنا سنضع «الإنسان العقوق» فوق لير وفوق العالم، عالمه وعالمنا معًا وفى الوقت نفسه.

لكن هذه هى النقطة التى نحن بحاجة عندها – أكثر من أى شىء آخر – إلى الاتصال بالذوق العام، فهى النقطة التى تتحول عندها براعة الأداء إلى طنين أجوف «تشرب ويسكى؟». واضح أن مضمون هذه العبارة يمكن إبرازه أفضل إبراز إذا أعطيناها درجة الحوار العادى، بدل أن تغنى. تشرب ويسكى؟» هذه العبارة كما هو واضح ذات بعد واحد وثقل واحد

ووظيفة واحدة، لكن هذه العبارة نفسها - في «مدام بترفلاي» تغني، وأدت هذه العبارة وحدها عند بوتشيني إلى أن يصبح كل شكل الأوبرا مدعاة للهزء والسخرية. «العشاء ياقوم» في مشهد لير وفرسانه تشبه «تشرب ويسكي؟» إن لير دائمًا يقول عباراته بنبرة خطابية، مما يؤدي بالمسرحية إلى التكلف، لكنه حين يقول هذه الكلمات فهو تراجيديا شعرية، وهو ببساطة رجل يطلب عشاءه، «الإنسان» و«العشاء ياقوم» سطران كتبهما شكسبير في التراجيديا الشعرية نفسها، لكن كلا منهما ينتمي إلى عالم مختلف كل الاختلاف من حيث التمثيل.

وفي البروفات يجب فحص الشكل والمضمون أحيانًا معًا، وأحيانًا كل على حدة. وأحيانًا ما تتفتح محاولة استكشاف الشكل - فجأة - عن المضمون الذي حتم هذا الشكل، وأحيانًا تقدم لنا الدراسة المتأنية للمضمون إحساسًا بإيقاع طازج، وعلى المخرج أن يبحث عن النقطة التي يضل فيها الممثل عن دوافعه الحقيقية، هنا يجب أن يعاونه على رؤية عقباته الخاصة وقهرها . كل هذا يدور في حوار ورقص بين المخرج والممثل، والرقص هنا استعارة دقيقة، فثمة «فالس» بين المخرج والممثل والنص، التقدم فيه دائري وتحديد من الذي يقود يعتمد على المكان الذي تقف فيه، وسيجد المخرج دائمًا أنه بحاجة إلى وسائل جديدة، ويكتشف أن لكل تكنيك في البروفة استخدامًا معينًا، وليس ثمة تكنيك واحد شامل، سيستخدم المبدأ الطبيعي للتناوب في زراعة المحاصيل، وسيجد أن الشرح، والمنطق والارتجال، والإلهام كلها وسائل سرعان ما تذوي وهو ينتقل من واحدة لأخرى. وهو يعرف أن العقل والعاطفة والجسد لا يمكن أن تنفصل، لكنه سيجد أيضًا أن الفصل المزعوم بينها لابد أن يحدث. بعض الممثلين لا يستجيبون للشرح وبعضهم يستجيب، وهذا يختلف من موقف لآخر. ويومًا ما - على غير توقع - ستجد الممثل غير المثقف يستجيب لكلمة من المخرج، في حين أن الممثل المثقف سيفهم كل شيء من مجرد الإشارة أو الإيماءة.

في البروفات الأولى، يمكن للارتجال وتبادل المستدعيات والذكريات وقراءة المادة المكتوبة وقراءة وثائق المرحلة ومشاهدة الأفلام والرسوم أن تستخدم كمنبهات للمادة المرتبطة بقضية المسرحية داخل الفرد. وليس لأي من هذه الوسائل قيمة في ذاتها. هي مجرد منبه أو مثير. في مارا - صاد تكونت صور حركية للجنون كانت تتملك الممثل - حين يستسلم لها في الارتجال، على حين يجلس الباقون يلاحظون وينقدون، وهكذا تكونت صورة صادقة راحت

تنفصل تدريجيا عن الكليشيه المقنن، والذى هو إحدى أدوات الممثل فى مشاهد الجنون، ثم حين يصل إلى محاكاة للجنون تقنع رفاقه، لأنها تبدو حقيقة، فإن عليه أن يواجه مشكلة أخرى: أنه ربما يكون قد استخدم صورة من ملاحظاته، من الحياة، لكن المسرحية عن الجنون كما كان سنة ١٨٠٨، قبل العقاقير والعلاج، حين كان ثمة اتجاه اجتماعى مختلف نحو الشخص المجنون يجعله - بالتالى - يسلك سلوكًا مختلفًا .. وهكذا .. من هنا ليس أمام الممثل صورة خارجية. نظر الممثل إلى الوجوه عند جويا، لا من حيث هى نماذج، لكن من حيث قدرتها على حثه، وتشجيع ثقته فى أن يتبع أكثر دوافعه الداخلية قوة وأشدها إثارة للقلق. وكان عليه أن يسمح لنفسه بأن يكون فى خدمة هذه الأصوات تمامًا، وهو حين يبتعد عن النماذج الخارجية يوغل فى المخاطرة. إن عليه أن ينمى فعلاً خاصًا يتملكه. هنا تعترضه مشكلة جديدة هى مسئوليته عن المسرحية، فكل الارتجاف والاهتزاز والجنير لن يصل بالمسرحية إلى شىء، وعليه سطور محددة يجب أن يقولها، وهو إذا ابتكر شخصية لا تقوى على أن تقولها فهذا يعنى أنه أساء تأدية وظيفته، على الممثل إذن أن يواجه مطلبين معاكسين، ويكون الإغراء فى الاتجاه نحو حل وسط، أى خفض دوافع الشخصية لملاءمة مقتضيات الخشبة، لكن مهمته الحقيقية كامنة فى الاتجاه المعاكس: أن يجعل الشخصية حية وذات وظيفة. كيف؟ هنا بالضبط الحاجة إلى استخدام الذكاء.

ثمة وقت للمناقشة والبحث ودراسة التاريخ والوثائق كما أن ثمة وقتًا للزئير والجنير والتدحرج على الأرض، وثمة وقت للاسترخاء، والود ونبذ الشكليات، لكن ثمة وقت كذلك للصمت والنظام والتركيز الحاد. قبل أن يبدأ جروتوفسكى البروفة الأولى مع ممثلينا، طلب تنظيف أرض الغرفة وإخراج كل ملابس الممثلين وأشياءهم الشخصية منها، ثم جلس وراء طاولة صغيرة يتحدث إلى الممثلين على مبعدة منهم، ولم يسمح لهم بالحديث ولا التدخين، هذا الجو المتوتر أتاح وجود خبرات معينة. وإذا عدت لقراءة كتب ستانسلافسكى فستجد أن بعض الأشياء فيها كان هدفه الوحيد منها إثارة الجدية عند الممثل، حين كانت معظم المسارح رثة وبالية، على أنه فى أوقات أخرى يكون الشىء الوحيد الذى يحرر هو نبذ الشكلية وطرح كل الوسائل المقدسة والمثقفة. وأحيانًا يجب أن يكون كل الانتباه مركزًا حول ممثل واحد، وفى أحيان أخرى تتطلب العملية الجماعية توقفًا فى عمل الفرد، ولا يمكن استكشاف كل ملمح من

الملامح، ولا يمكن مناقشة كل الوسائل الممكنة من كل شخص، فهذه عملية بطيئة جداً وقد تؤدى إلى إفساد العمل كله، هنا يتحتم أن يكون لدى المخرج حس مرهف بالزمن، فعليه أن يحس إيقاع العملية كلها وتقسيم أجزائها، هناك وقت لمناقشة الخطوط العريضة للمسرحية، وهناك وقت لنسيانها، ووقت لاكتشاف ما لايستطيع سوى المرح والمزاح وطرح المسئولية أن يستثيره، ووقت لا يجب على الفرد فيه أن يحمل هم نتيجة عمله، وإننى أكره أن يشهد الناس البروفات، فإننى أعتقد أنها عمل ثرى وذو امتياز، لذا فهو عمل خاص، ولا يهم أحداً ما إذا كان الممثل يبدو أحمق أو يرتكب الخطأ تلو الخطأ، وأحياناً تكون البروفات غير قابلة للفهم، فثمة تجاوزات ومبالغات تهمل أو حتى تشجع، مما قد يثير دهشة الفريق وسخطه، حتى تحين اللحظة التى تدعو للتوقف، لكن حتى أحياناً فى البروفات يكون ثمة حاجة لوجود أفراد من الخارج، ذلك أن تلك الوجوه التى تبدو معادية وهى تراقب، يمكنها أن تخلق توتراً جديداً، ويخلق التوتر بدوره بؤرة نظر جديدة، والعمل يجب أن يطرح دائماً مطالب جديدة. وثمة نقطة أخرى يجب على المخرج أن يعيها: أن يحس اللحظة التى تصبح فيها جماعة الممثلين وقد ثملت بمواهبها والإثارة فى العمل حتى فقدت رؤية المسرحية فجأة، فى صباح ما يجب أن يتغير العمل، فالنتيجة النهائية هى التى أصبحت لها الأهمية الأولى، لا مزاح، ولا أشغال إبرة، بلا رحمة، كل الانتباه يجب أن يتركز حول وظيفة الأمسية، حول طريقة القص، حول التصوير، حول أن يكون الصوت مسموعاً واضحاً، حول التواصل مع الجمهور، لذا فمن الحمق بالنسبة للمخرج أن يتمسك بوجهة نظر نظرية جامدة: إما أن يتحدث لغة تكنيكية حول الخطوة ودرجة الصوت.. إلخ، أو يتجنب طريقة من الطرق لأنها غير فنية، وأن من السهل – على نحو فاجع – أن يلتصق مخرج ما بمنهج من المناهج، وتأتى اللحظة التى تصبح فيها الدمدمة هى «أسرع»، «لاحق الإيقاع»، «إن هذا مضجر»، «غير الخطوة..»، «بحق المسيح».. إلخ.. رغم أنه قبل أسبوع واحد.. كان يمكن لهذا الكلام الناضج بالخبرة أن يعوق عملية الإبداع كلها.

وكلما ازداد الممثل اقتراباً من مهمة الأداء – ازداد ما يطلب إليه أن يعزله ويتفهمه ويحققه فى الوقت نفسه، عليه أن يستحضر إلى الوجود حالة لا شعورية يصبح مسئولاً مسئولية كاملة، وتكون النتيجة كلا لا يقبل الانقسام، لكن الانفعال دائماً تضيئه ومضات ذكاء حدسى بحيث إن المتفرج – رغم أنه موضوع التودد، والهجوم، والإغراب وإعادة التقييم –

ينتهي إلى أن يخبر شيئًا غير مرئي بالدرجة نفسها. إن التطهر «الكاثارسيس» لا يمكن أن يكون تطهرًا انفعاليًا فقط، بل يجب أن يكون دعوة للإنسان كله.

والآن .. إلى لحظة العرض.. حين تأتي هذه اللحظة فهي تأتي عن طريقين: ردهة المسرح وباب الخشبة. بل هذان – على النحو الرمزي – مرتبطان، أم هما رمزان للانفصال؟ إذا كانت خشبة المسرح مرتبطة بالحياة، وإذا كانت القاعة مرتبطة بالحياة كذلك، فلابد أن يكون الافتتاح حرًا، وأن تتيح تلك الطرق المفتوحة انتقالاً ميسورًا من الحياة الخارجية إلى مكان الاجتماع. أما إذا كان المسرح متكلفًا ومصطنعًا، فإن باب خشبة المسرح يذكر الممثل بأنه يدخل مكانًاخاصًا يتطلب ثيابًا خاصة ومكياجًا خاصًا وتنكرًا وتغييرًا للهوية، والمتفرجون كذلك في ثياب خاصة، وميكاجًا خاصًا وتنكرًا وتغييرًا للهوية، والمتفرجون كذلك في ثياب خاصة، كي يخرجوا عن عالم الحياة اليومية على سجادة حمراء إلى مكان ذي امتياز. كلا الجانبين حقيقي، وتجب المقارنة بينهما، لأن كل جانب يحمل إمكانات مختلفة ويرتبط بظروف اجتماعية مختلفة، والشيء الوحيد الذي تشترك فيه كل أشكال المسرح هو حاجتها إلى الجمهور، وليس هذا مجرد حقيقة، ففي المسرح يكمل الجمهور خطوات فعل الخلق، في الفنون الأخرى يمكن للفنان أن يلجأ إلى القول بأنه ينتج فنه لنفسه، ومهما عظم حسه بالمسئولية الاجتماعية فلا يزال بوسعه القول إن غريزته هي أفضل مرشد له، وإذا كان مقتنعًا وهو يقف وحيدًا إلى جوار عمله المكتمل، فثمة فرص متاحة للآخرين كي يقتنعوا كذلك، أما في المسرح فإن هذا الوضع تعدل منه حقيقة أن النظرة الوحيدة الأخيرة إلى الموضوع المكتمل ليست متاحة، فالموضوع لا يكتمل إلا حين يأتي الجمهور، وليس هناك مؤلف أو مخرج – مهما بلغ حلمه بجنون العظمة – يود أن يكون له عرض خاص، له وحده. وليس هناك ممثل – مهما بلغ حلمه بجنون العظمة كذلك – يود أن يلعب الدور لنفسه، في مرآته، كذلك الأمر بالنسبة للمؤلف والمخرج، إن كلا منهما يستطيع أن يقول إنه يعمل لنفسه، بذوقه الخاص وحكمه الخاص أثناء البروفات تقريبًا، لكنه لا يعمل لنفسه حقًا إلا حين تحيطه قاعة تحتشد بالجمهور، وأعتقد أن أي مخرج سيوافق على أن رأيه في عمله الخاص يتغير تغييرًا كاملاً حين يكون هو وسط الناس.

وأن ترى مسرحية قمت بإخراجها في ليلة العرض العام الأول لها تجربة غريبة، فقبلها بيوم واحد يكون المخرج في مراجعة سريعة، وهو مقتنع اقتناعًا تامًا بأن هذا الممثل يجيد

أداء دوره، وأن هذا المشهد مهم وطريف، وأن هذه الحركة رشيقة، وأن تلك المقطوعة حافلة بالمعانى الضرورية الواضحة. أما حين يجلس الآن محاطًا بالجمهور، فإن جانبًا من نفسه يستجيب كما يستجيب الجمهور، وهكذا فإن هذا الجانب من نفسه هو الذى يقول: «لقد ضجرت..»، «لكنه قال هذا من قبل»، «إذا تقدمت خطوة أخرى فى هذا الاتجاه المتكلف فسأجن..»، أو حتى : «إننى لا أفهم ما الذى يحاولون أن يقولوا..»، وبعيداً عن تلك الحساسية المفرطة التى تنتمى للمجال العصبى، فما الذى يحدث فعلاً ويؤدى إلى هذا التغير المزعج فى نظرة المخرج إلى عمله؟ أعتقد أنها مسألة تغير النظام الذى تقع فيه الأحداث قبل كل شىء. ولأوضح هذا بمثال واحد: فى المشهد الأول من المسرحية تلتقى الفتاة بحبيبها، وقد أدت الممثلة البروفات برقة وصدق، وابتكرت تحية بسيطة لكنها حميمة على نحو يؤثر فى أى إنسان. بعيداً عن النص. أما فى مواجهة الجمهور، فيتضح على الفور، وفجأة، أن السطور والأحداث السابقة لم تهيئ لهذا، وفى الحقيقة قد يكون الجمهور مشغولاً بمحاولة أن يلتقط آثارًا أخرى مختلفة تمامًا حول شخصيات وموضوعات أخرى، ثم يفاجأ بممثلة شابة تهمهم بكلام نصف مسموع لممثل شاب، فى مشهد آخر تال، قد يؤدى تعاقب الحدث إلى فترة صمت تصبح فيها هذه الهمهمة فى مكانها الملائم، أما الآن فهى تبدو فاترة، ويبدو القصد غير واضح، وربما غير مفهوم أيضًا.

ويحاول المخرج أن يحتفظ برؤية للصورة الكلية، لكنه يجرى بروفاته على أجزاء، وحتى حين يقوم بمراجعة شاملة أو بروفة عامة، فهو لا يستطيع أن يتجنب النظر إليها فى ضوء المعرفة المسبقة بكل مقاصد المسرحية، أما حين يكون الجمهور موجوداً، فعليه أن يستجيب كأنه واحد من هذا الجمهور، وتتسرب المعرفة المسبقة، وللمرة الأولى يجد نفسه يستقبل الانطباعات التى تقدمها المسرحية فى تتابعها الزمنى الصحيح، واحداً بعد الآخر. ليس مدهشًا إذن أن يجد كل شىء مختلفًا.

لهذا السبب يهتم أى مجرب بكل جوانب العلاقة بالجمهور، وهو يحاول بتحديد أماكن الجمهور فى مواقع مختلفة أن يتيح إمكانات جديدة، الخشبة المفتوحة والحلبة والساحة والمسرح كامل الإضاءة والحجرة أو الحظيرة المزدحمة، كل هذا يحدد بالفعل أحداثًا مختلفة لكن هذا الاختلاف قد يكون سطحياً، والاختلاف الأعمق يوجد حين يستطيع الممثل العمل على

علاقة داخلية متغيرة بالمتفرج، فإذا استطاع الممثل اقتناص اهتمام المتفرج، فهو يستطيع أن يخفض وسائله الدفاعية، ومن ثم يلاطفه حتى يجعله فى موقف غير متوقع، أو على وعى بتصادم الأفكار المتعارضة، أو التناقضات المطلقة، حينذاك يصبح المتفرج أكثر نشاطًا ومشاركة، هذا النشاط لا يتطلب بالضرورة التعبير عنه، وقد يبدو الجمهور الذى يبادر بالرد جمهورًا مشاركًا، لكن هذا قد يكون أمرًا سطحيا تمامًا، النشاط الحقيقى قد يكون غير مرئى، وغير قابل للانقسام كذلك.

والشىء الذى يميز المسرح عن سواه من الفنون أنه بلا دوام، رغم أنه من السهل أن توجد له – نتيجة قوة العادة النقدية غالبًا – معايير ثابتة وقواعد عامة لظاهرته المتجددة. ليلة شهدت فى مدينة إقليمية إنجليزية هى «ستوك – وان – ترنيت» عرضًا لمسرحية «بجماليون» على مسرح يحيط به الجمهور من كل ناحية، جاء امتزاج حيوية الممثلين بحيوية المكان بحيوية الجمهور ليبرز أكثر العناصر تألقًا فى المسرحية، لقد «مضت» على نحو مدهش، كان المتفرجون يشاركون مشاركة تامة، وكان العرض انتصارًا كاملاً. كان الممثلون جميعًا أصغر سنًا من الأدوار التى يلعبونها، واللمسات الرمادية على شعورهم غير مقنعة، ومكياجهم واضحًا كل الوضوح، ولو أنهم انتقلوا – بسحر ساحر – تلك اللحظة نفسها إلى «الوست – إند» فى لندن. ووجدوا أنفسهم محاطين بجمهور لندن، فى قاعة مسرح تقليدى فى لندن، كانوا سيبدون أقل إقناعًا، وكان جمهورهم سيبدو أقل اقتناعًا كذلك، وهذا لا يعنى أن المعايير فى لندن أفضل أو أرقى منها فى مدينة إقليمية، فلعل الأمر أميل لأن يكون العكس، لأنه من غير المحتمل أن يكون فى أى مكان من لندن ذلك المساء هذا الجو المسرحى الذى تدنو حرارته من حرارة الجو المسرحى فى مدينه «ستوك». لكن المقارنة لا يمكن إجراؤها، وكلمة «لو» الافتراضية هذه غير واردة، حين يكون الأمر ليس أمر الممثلين أو النص، لكنها كلية العرض موضوع التقييم.

وفى مسرح القسوة كان الجمهور جانبًا من دراستنا، وجاء عرضنا العلنى الأولى تجربة شيقة، ووصل الجمهور الذى جاء لمشاهدة عرض «تجريبى»: المزيج المعتاد من التنازل والرغبة فى العبث والاعتراض الباهت الذى تثيره كلمة «الطليعة»، وقدمنا لهم بعض شذرات من عملنا، كان هدفنا أنانيًا خالصًا، كنا نريد أن نرى بعض تجاربنا وقد وضعت فى شروط العرض. لم

نقدم للجمهور برنامجًا مطبوعًا، ولا قائمة بأسماء الممثلين أو عناوين الفقرات، لم نقدم إليهم أى تعليق أو شرح لعملنا.

بدأ البرنامج بمسرحية أرتو – ذات الدقائق الثلاث – «دفق الدم»، وقد فعلنا بها أكثر مما فعل أرتو نفسه. فقد أبدلنا الصرخات بكل كلمات الحوار، وانبهر جانب من الجمهور على الفور، ودمدم جانب آخر، قدمنا المسرحية بجدية، لكننا قدمنا بعدها مباشرة فاصلاً قصيراً، كنا نعتبره نحن أنفسنا نكتة، هنا ضاع الجمهور تمامًا: الضاحكون لم يعودوا يعرفون، أيواصلون ضحكهم أم يكفون، وهؤلاء الجادون الذين لم يكونوا موافقين على ضحكات جيرانهم لم يعودوا يعرفون أى اتجاه يليق بهم، ومع تقدم العرض ازداد التوتر، وحين خلعت جليندا جاكسون ثيابها كلها – لأن موقفًا كان يتطلب ذلك – ظهر توتر جديد فى الأمسية، لأن غير المتوقع قد أصبح الآن بلا حدود. ورأينا بوضوح كيف أن الجمهور لم يكن مهيأ لتكوين أحكامه ثانية بعد الأخرى، فى العرض الثانى لم يعد التوتر نفس التوتر، لم تكن هناك مراجعات فى صحف اليوم، وأنا لست مقتنعًا بأن كثيرين من جمهور الليلة الثانية يأتون بتحريض أصدقاء لهم شهدوا العرض الليلة الأولى، رغم ذلك كان الجمهور أقل توتراً. أعتقد أن عوامل أخرى لها دخل بهذا الأمر، إنهم يعرفون أننا قدمنا هذا العرض ليلة من قبل، وعدم نشر شىء فى الصحف أعطاهم برقية مطمئنة، لا مجال إذن للرعب النهائى، لو أننا كنا هاجمنا متفرجًا أو أشعلنا النار فى مبنى المسرح لنشر هذا فى الصفحات الأولى، أما أن تكون لا أخبار.. فهذه أخبار طيبة. ومع استمرار العرض بدأت تتناثر كلمات هنا وهناك: إنهم يرتجلون قطعًا صغيرة سخيفة، قدر وافر من جينيه. إعادة اختبار شكسبير وبعض الأصوات المرتفعة، وبدأ الجمهور المنتقى فى الوصول، لأن البعض فضل البقاء فى البيوت الآن بطبيعة الحال، وتدريجًا بدأ المتحمسون فقط أو المصممون على السخرية هم الذين يأتون. وحتى لو حقق العرض إخفاقًا نقديًا نادرًا فسيظل ثمة جمهور صغير متحمس، ولا تعدم الليلة الأخيرة لعرض «فاشل» بعض صيحات الإعجاب. إن كل شىء يجدد الجمهور. هؤلاء الذين يأتون إلى المسرح رغم كلمات النقد ضد المسرحية يأتون برغبة معينة، بتوقع معين، يأتون وهم مستعدون، حتى لأن يروا الأسوأ. ونحن دائمًا نتخذ مقاعدنا فى المسرح، ونحن مزودون بقائمة كاملة من الظروف التى تحدد شروطنا قبل أن يبدأ العرض، وقد اعتدنا – بمجرد أن

تنتهى المسرحية – أن نقف على الفور وننطلق إلى الخارج، فى نهاية عرض «يو . إس» حين أتحنا للجمهور إمكانية الصمت، وإمكانية أن يظل على مقاعده هنيهة إن شاء، رأينا كيف أن هذه الإمكانية لقيت استنكار البعض وامتنان الآخرين، وفى الحقيقة ليس هناك سبب مقنع يحتم اندفاع المتفرجين من المسرح لحظة انتهاء الحدث، وبعد نهاية «يو . إس» ظل بعض الناس جالسين عشر دقائق أو يزيد، ثم بدأوا – تلقائيًا – يتحدثون أحدهم إلى الآخر. وهذا يبدو نهاية طبيعية وصحية لتجربة مشتركة أكثر من الاندفاع نحو باب الخروج، إلا إذا كان هذا الاندفاع نفسه فعل اختيار، وليس نتيجة عادة اجتماعية.

واليوم تبدو مشكلة الجمهور أهم المشاكل التى يتعين علينا أن نواجهها وأصعبها، فنحن نجد عادة أن جمهور المسرح المعتاد ليس دائمًا جمهورًا حيًا بما يكفى، وهو بالتأكيد ليس جمهورًا مخلصًا، ولذا نبدأ فى البحث عن جمهور «جديد»، هذا شىء مفهوم لكنه كذلك سطحى وزائف، وعلى وجه العموم، فمن الصحيح أن الجمهور كلما كان شابًا كانت استجاباته أكثر خفة وحرارة وحرية، وصحيح أيضًا أن ما يباعد بين الشباب وبين المسرح هو كل شىء سيئ فى المسرح، وهكذا إن نحن غيرنا أشكالنا الفنية كى نسترضى الشباب فإننا نضرب عصفورين بحجر واحد، وهى ملاحظة يمكن اختبارها فى مباريات كرة القدم ومسابقات الكلاب، فاستجابات هذا الجمهور الشعبى أكثر حياة وحرارة من استجابات أبناء الطبقة الوسطى بما لا يقارن. مرة أخرى: يبدو من المناسب أن نسترضى الجمهور من خلال لغة شعبية.

غير أن هذا المنطق ما أسرع ما ينهار. إن الجمهور الشعبى موجود، رغم ذلك فإنه شىء كالسراب المخادع، حين كان بريشت حيًا، كان المثقفون من ألمانيا الغربية هم الذين يتدفقون على مسرحه فى برلين الشرقية، وجاء العون الحقيقى لجوان ليتلوود من «الوست إند»، ولم تستطع أبدًا أن تجمد جمهورًا من الطبقة العاملة فى مقاطعتها يكفى كى يتحملها فى الأيام الصعبة، ويقوم مسرح «الرويال شكسبير» بإيفاد جماعات إلى المصانع ونوادى الشباب – وهى تتبع أنماطًا خاصة بالقارة كلها – كى تبيع فكرة المسرح لتلك القطاعات من المجتمع التى ربما لم يسبق لها أن وضعت فى المسرح قدمًا، وربما هى مقتنعة بأن المسرح مكان ليس لها. ويهدف هؤلاء الفدائيون إلى إثارة الاهتمام وكسر الحواجز وخلق الصداقات، وهذا عمل

رائع ومثير، لكن وراءه يتربص سؤال قد يكون من الخطر الاقتراب منه: ما الذى يبيعه هؤلاء حقًا؟ إننا ننقل إلى الرجل العامل فكرة مؤداها أن المسرح جزء من الثقافة، هذا يعنى أنه جزء من تلك السلة المكتظة والتى أصبحت الآن فى متناول الجميع. ووراء كل محاولات البحث عن جمهور جديد لون من التفضل الخفى: «وأنت أيضًا تستطيع أن تأتى إلى الحفلة»، ومثل كل ألوان التفضل فهى تخفى كذبة. الكذبة هى القول بأن الجائزة تستحق أن يتسلمها، فهل نحن فعلا مقتنعون بأنها تستحق؟ إذا نحن نجحنا فى إغواء الناس - الذين حال عمرهم أو طبقتهم بينهم وبين المسرح - فهل يكفى أن نقدم لهم «الأحسن»؟ المسرح السوفييتى يحاول أن يقدم «الأحسن»، والمسارح القومية تقدم «الأحسن»، وفى أوبرا «المتروبوليتان» فى نيويورك، فى مبنى جديد كل الجدة، يجتمع أحسن المغنين فى أوروبا، تحت قيادة أحسن أوركسترا لأعمال موزار، وينظم العرض أحسن المنتجين، والعرض هو «الناى السحرى»، وإلى جانب الموسيقى والأداء، فى أحد المواسم الأخيرة، أترع كأس الثقافة حتى الحافة، لأن معرضًا لأفضل رسوم شاجال كان يقام مشهداً بعد الآخر فى الوقت نفسه، وحسب وجهة نظر مدمنى الثقافة فليس هناك زيادة لمستزيد، والشاب الذى ينعم بأن يصطحب فتاته إلى «الناى السحرى» فلا شك فى أنه قد بلغ أوج ما يمكن أن تقدمه له جماعته فى إطار الحياة المتحضرة. صحيح أن التذكرة ذات سعر «ملتهب» لكن.. ماذا تساوى الليلة؟ بمعنى من المعانى يمكن القول بأن كل ألوان الجمهور يتم التودد إليها ومغازلتها مغازلة خطيرة بالمقولة نفسها: تعال شاركنا هذه الحياة الرائعة، وهى رائعة لأنها يجب أن تكون رائعة.. أليست تضم «الأحسن»؟

وهذا وضع لا يمكن أن يتغير مادامت الثقافة باقية - أو أى فن من الفنون - مجرد ذيل ملحق بالحياة، منفصل عنها ، ومادام قد انفصل عنها فمن الواضح أنه غير ضرورى. مثل هذا الفن لا يدافع عنه سوى هؤلاء الفنانين الذين يكون هذا الفن عندهم - ولأسباب تتعلق بتكوينهم المزاجى - شيئًا ضروريًا، لأنه هو حياتهم بالذات. وفى المسرح نحن نعود دائمًا إلى النقطة نفسها : لا يكفى أن يحس الكتاب والممثلون هذه الضرورة الملحة، بل لابد أن يشاركهم الجمهور أيضًا. من هنا لا تصبح القضية هى استرضاء الجمهور، هى أعسر من ذلك بكثير، هى قضية أعمال تثير فى الجمهور جوعًا وظمأ لا يمكن نكرانهما.

والصورة الصحيحة التى أعرفها للذهاب الضرورى إلى المسرح هى حضور جلسة «السيكودراما» فى مصحة للأمراض العقلية. ولنفحص لحظة واحدة الشروط التى تكشف عنها: ثمة جماعة صغيرة تعيش حياة منظمة على وتيرة واحدة، وفى أيام محددة -بالنسبة لبعض النزلاء - ثمة حدث، شىء غير عادى، شىء يستحق الانتظار. جلسة الدراما. وحين يدخلون الحجرة التى ستعقد بها الجلسة فهم يعرفون أن ما سيحدث - أيًا ما كان - مختلف عما يحدث فى العنابر والحديقة وحجرة التليفزيون، ويجلسون جميعًا فى دائرة، وهم فى البداية متشككون، معادون، منسحبون داخل ذواتهم، حين يتولى الطبيب المسئول زمام المبادرة ويطلب إلى المرضى اقتراح الموضوعات. تبدأ الاقتراحات فى الظهور، وتتم مناقشتها وعلى مهل تتضح نقاط تهم أكثر من مريض واحد، إنها بالفعل نقاط اتصال، وتتطور المحادثة المؤلمة حول تلك الموضوعات، ويتدخل الطبيب ليكسبها الصيغة الدامية، وفى هذه الحلقة سرعان ما سيجد كل مريض دوره، وهذا لا يعنى أن جميعهم يشارك فى الأداء، فطبيعى أن يتقدم البعض ليلعب أدوار البطولة، فى حين يفضل الباقون أن يجلسوا ويراقبوا، إما ليتوحدوا بالأبطال، أو يتبعوا أفعالهم، منفصلين عنها ناقدين لها.

وسيتطور الصراع: هذه دراما حقيقية، لأن الأفراد الواقفين على أقدامهم يتحدثون فى قضايا حقيقية يشارك فيها كل الحاضرين، وعلى النحو الوحيد الذى يمكنه إخراج هذه القضايا إلى الحياة، قد يضحكون، قد يبكون ويصرخون، وقد لا يستجيبون على الإطلاق، لكن وراء كل ما يجرى، وبين هؤلاء الذين نقول إنهم مجانين تكمن أسس بسيطة عاقلة ومعقولة، إنهم جميعًا يشتركون فى رغبة واحدة هى أن يلقوا العون الذى يأخذ بأيديهم للتحرر من القلق، حتى لو لم يعرفوا ما الذى يمكن أن يعينهم، ووسائل هذا العون. فى هذه النقطة أود أن أقول بوضوح إننى لا أحتفظ بآراء محددة حول قيمة «السيكودراما» كوسيلة علاجية، قد لا تكون لها قيمة طبية دائمة على الإطلاق، لكن الحدث المباشر نفسه نتيجة لاشك فيها. بعد ساعتين من بداية أى جلسة، تتعدل العلاقة القائمة بين كل الحاضرين تعديلاً طفيفًا، نتيجة الخبرة التى شاركوا جميعًا فى عنائها، ومن ثم يكتسب شىء ما مزيدًا من الحياة، ويتدفق شىء آخر بحرية أكثر، وتتنشأ علاقات جنينية بين هؤلاء الذين كانوا أفرادًا مغلقين على ذواتهم من قبل، وهم حين يغادرون الحجرة، فهم دون شك ليسوا نفس الأفراد الذين دخلوها.

وإذا كان ما حدث قد أرهق أعصابهم على نحو مزعج، فهم لا شك قد تحرروا إلى الدرجة نفسها التى يبلغونها نتيجة انفجار عنيف بالضحك. لا التفاؤل يجدى هنا ولا التشاؤم، ببساطة نقول إن بعض المشاركين فى هذه الجلسات يصبحون أكثر حياة، بدرجة قليلة، ولزمن عابر، وحتى إذا اهتز كل هذا وهم يخرجون من الحجرة فلا يهم، لأنهم ما داموا قد عرفوا هذه النكهة فسيودون العودة إليها. وتبدو جلسة الدراما كأنها الواحة الوحيدة فى هجير حياتهم.

هكذا أفهم المسرح الضرورى، هو المسرح الذى يكون فيه الاختلاف بين الممثل والمتفرج اختلافًا عمليا فقط، لا اختلافًا مبدئيا.

وأنا أكتب لا أعرف ما إذا كان تجديد الدراما سيحدث فقط على نطاق ضيق وفى جماعات صغيرة، أم يمكن أن يحدث على نطاق أشمل وفى دور العرض الكبيرة فى المدن الرئيسية. هل نستطيع أن نجد – فى ضوء الحاجة الراهنة – ما حققته مدن مثل جلندبورن وبيروت فى ظروف مختلفة ومثل مغايرة؟ بعبارة أخرى: هل نستطيع أن ننتج عملا متجانسًا يشكل الجمهور حتى قبل أن يعبر أبوابه؟ لقد كانت مسارح جلند بورن وبيروت على انسجام وتناغم مع مجتمعاتها ومع الطبقات التى تسليها، والآن من الصعب أن نتحدث عن مسرح حيوى وضرورى لا يكون على غير انسجام مع مجتمعه، مسرح لا يهدف للاحتفال بالقيم المتفق عليها، بل يهدف لتحديها، رغم ذلك فإن على الفنان ألا يقف ليتهم أو يخطب أو يحاضر، وأقل من هذا كله أن يعلم أنه جزء «منهم» وهو يستطيع أن يتحدى الجمهور بصدق إذا كان يقف إلى جانب الجمهور الذى يصمم على أن يتحدى نفسه، وهو يستطيع أن يحتفل مع جمهوره على نحو أصدق إذا كان هو المتحدث بلسان هذا الجمهور، واقفًا معه على أرض الفرح.

حين تشق ظاهرة جديدة طريقها إلى الوجود أمام الجمهور، ويكون هذا الجمهور متفتحًا عليها، هنا تحدث مواجهة قوية، إذا حدثت هذه المواجهة فإن الطبيعة المتناثرة للفكر الاجتماعى أميل لأن تتجمع حول بعض الملاحظات العميقة والخفيضة، وثمة أهداف معينة يتم

تجديدها والشعور بها وتقييمها من جديد. على هذا النحو يصبح الفصل بين الخبرة الموجبة والسالبة، بين التشاؤم والتفاؤل فصلاً بلا معنى.

وفي وقت من الأوقات، حين تبدو كل الرمال مراوغة يصبح البحث – أتوماتيكيًا – هو بحث عن الشكل. تدمير الأشكال القديمة وتجريب أشكال جديدة وكلمات جديدة وعلاقات جديدة وأماكن جديدة وأبنية جديدة، إنما تنتمى كلها إلى العملية نفسها، وأى نتاج فردى ليس سوى رمية وحيدة صوب هدف غير مرئى. ومن الحمق أن نتوقع اليوم أن يقدم لنا عرض واحد أو جماعة واحدة أو أسلوب واحد أو طريقة عمل واحدة لما نبحث عنه. إن المسرح يستطيع أن يتقدم فقط على طريقة حيوان السرطان فى عالم يتسم تقدمه هو نفسه بالضرب فى الطرق الجانبية والرجوع للوراء. لهذا السبب فلا يمكن أن يكون هناك – ولزمن طويل قادم – أسلوب عالمى لمسرح عالمى، على نحو ما عرفت المسارح ودور الأوبرا فى القرن التاسع عشر.

ولكن، ليس كل شىء يتغير، وليس كل شىء يتحطم، وليس كل شىء يجيش بالقلق، وليس كل شىء خاضعًا للمودة. ثمة عمد ثابتة ومؤكدة. إنها لحظات الإنجاز التى يمكن أن تحدث فجأة فى أى مكان، فى تلك العروض أو المناسبات التى تؤدى فيها تجربة شاملة – على نحو جماعى، مسرح شامل للمسرحية والمتفرج إلى أن يصبح هذا التقسيم إلى مميت وخشن ومقدس تقسيمًا بلا معنى. فى تلك اللحظات النادرة يصبح مسرح الفرح ومسرح التطهر ومسرح الاحتفال ومسرح الكشف ومسرح المعنى المشترك والمسرح الحى، يصبح هذا كله شيئًا واحدًا. لكن هذه اللحظة حين تمضى لا يمكن استرجاعها أبدًا عن طريق المحاكاة. سيتسلل المميت عائدًا، ويبدأ البحث من جديد.

وكل مؤشر للفعل يستعاد بحكم قصوره الذاتى. خذ أكثر الخبرات قداسة، الموسيقى. إن الموسيقى هى الشىء الوحيد الذى يجعل كثيرين من الناس قادرين على تحمل عبء الحياة بضع ساعات من الموسيقى كل أسبوع تذكرهم بأن الحياة جديرة بأن تعاش، لكن لحظات العزاء هذه هى التى تثلم حد سخطهم وعدم رضاهم، وهكذا تجعلهم أكثر استعدادًا لتقبل طريقة فى الحياة لم تكن محتملة دونها. خذ مثلاً قصص العنف البشع، وصور الأطفال

المحترقين بالنابالم، تلك أكثر التجارب خشونة، لكنها تفتح عين المشاهد على الحاجة لفعل، لكنه إذا حدث سيخطئه على نحو ما. إن الأمر يبدو كما لو أن الخبرة بالحاجة تزيد من سرعة هذه الحاجة وتطفئها فى اللحظة نفسها. فما العمل؟

أعرف اختباراً قاسياً وحاسماً. إنه حرفياً قاس وحازم. بعد أن ينتهى العرض.. ماذا يبقى؟ إن الفكاهة يمكن أن تنسى، الانفعالات القوية أيضاً يمكن أن تختفى، والحجج الوجيهة تفقد الخيط الذى يربط بينها، أما إذا سخرت الانفعالات والقضايا لخدمة رغبة الجمهور فى أن ينظر إلى نفسه بوضوح أكثر، فسيبقى شىء ما يتوهج فى العقل. سيترك الحدث فى الذاكرة خدشاً، خطاً عريضاً، نكهة، أثراً، رائحة، صورة ما. إن الصورة المركزية فى المسرحية هى التى تبقى، صورتها الظلية «السلويت»، وإذا كانت العناصر منسجمة على نحو سليم، فإن هذه الصورة الظلية تبقى هى المعنى، ويبقى هذا الشكل جوهر ما أرادت المسرحية أن تقول، وفى سنوات قادمة حين أفكر فى أكثر خبراتى المسرحية قوة، فسأجد أكثر من نواة محفورة فى ذاكرتى: صعلوكان تحت شجرة، امرأة عجوز تدفع عربة، شاويش يرقص، ثلاثة أشخاص على أريكة فى الجحيم، وربما أحياناً مجرد أثر أعمق من أن تجسده الصورة وليس لدى أمل فى أن أتذكر المعنى بدقة، لكننى من هذه النواة أستطيع إعادة بناء سلسلة من المعانى، هكذا يتحقق الهدف، أن بضع ساعات قد عدلت من تفكيرى فى الحياة، وذلك أمر مستحيل التحقيق إلى حد كبير، لكنه ليس مستحيلاً تمام الاستحالة.

الممثل نفسه نادراً ما تترك مجهوداته وراءها ندوباً باقية، إن أى ممثل فى غرفة الملابس، وبعد أن لعب دوراً عظيماً ومرعباً، تجده مسترخياً متوهجاً، كأنما انتقال مشاعر عنيفة خلال إنسان منهمك فى نشاط جسدى هى عملية صحية، وإننى أعتقد أنه من المفيد للإنسان أن يكون قائد أوركسترا، أو ممثلاً تراجيدياً، وهؤلاء - نوع من البشر - يبلغون دائماً سناً ناضجة متقدمة، لكننى أعتقد أيضاً أن لذلك ثمنه، فالمادة التى تستخدمها كى تخلق هذه الكائنات الوهمية التى تستطيع أن تلتقطها وتخلعها عنك كما تخلع القفاز إنما هى لحمك أنت ودمك. إن الممثل يعطى من نفسه طول الوقت، وتطوره المحتمل، هو فهمه المحتمل أنه يستغل

هذه المادة كى ينسج شخصيات وتسقط بعد ما تنتهى المسرحية. والسؤال هنا هو عما إذا كان ثمة أى شىء يحول دون أن يحدث مثل هذا للجمهور أيضًا. هل يستطيع الجمهور أن يستعيد إشارة واحدة لتطهره، أم أن حرارة العادة هى أقصى ما يمكنه الوصول إليه؟

حتى هنا ثمة تناقضات عدة. إن فعل المسرح خلاص، وكل من الضحك والمشاعر العنيفة يزيح شيئًا من الركام الذى تراكم فوق الجهاز، وهو يفعل هنا عكس ما يفعله صانع الأثر، لأنه - مثل كل المطهرات - يجب أن يترك المكان نظيفًا وجديدًا. لكن، تلك التجارب التى تحرر، وتلك التى تبقى، هل هما مختلفان كل الاختلاف؟ أليس من السذاجة اللفظية أن نعتقد بأن كلا منهما معاكس للآخر؟ أليس من الأصح القول بأنه فى كل تجديد.. تتاح الإمكانية لكل شىء من جديد؟

ثمة نخبة من الرجال والسيدات المتقدمين فى العمر، منهم هؤلاء الذين لايزالون محتفظين بنشاط مدهش، لكنهم أطفال كبار، لم يترك العمر خطوطًا على وجوههم أو أرواحهم، مرحون ولطاف لكنهم لم يكبروا أبداً. وثمة آخرون ليسوا متذمرين، وليسوا متقاعدين، وهم محدودون، متميزون، صالحون للاستخدام، متجددون دائمًا. حتى الشباب والتقدم فى العمر يمكن أن يجعل بعضهم فوق بعض درجات، والسؤال الحقيقى بالنسبة للممثل العجوز هو: فى فن يستطيع أن يحدده على هذا النحو، فإنه يستطيع - إذا أراد هذا وعمل فى سبيله - أن يجد لنفسه نموًا آخر. والسؤال هو نفسه بالنسبة للجمهور الذى يخرج منتعشًا وسعيدًا بعد أمسية بهيجة فى المسرح: هل هناك إمكانية لشىء أبعد؟ نحن نعرف أن هذا التحرر وقتى وزائل . لكن، ألا يمكن لشىء أن يبقى؟

هنا ترجع المشكلة مرة أخرى للمتفرج. هل يود أن يتغير شىء فى نفسه، فى حياته، فى مجتمعه؟ إذا لم يكن يريد فهو ليس بحاجة للمسرح من حيث هو امتحان قاس، منظار مقرب، أضواء كاشفة، مكان للمواجهة.

من الناحية الأخرى، فهو قد يود أن يكون المسرح هذا كله معًا، فى هذه الحالة لن يصبح بحاجة إلى المسرح فقط، بل بحاجة إلى كل شىء يستطيع استخراجه منه، إنه بحاجة ملحة إلى الأثر الذى يخدش، وبحاجة ملحة إلى أن يبقى هذا الأثر ولا يزول.

إننا نقارب الوصول إلى معادلة، معادلة تقرأ كما يلى: المسرح = ت، ت، م، للوصول إلى دلالة هذه الحروف لابد من أن ترجع لمصدر غير متوقع، اللغة الفرنسية لا تحوى ألفاظًا قادرة على ترجمة شكسبير، لكننا نجد فيها - لدهشتنا - ثلاث كلمات تستخدم كل يوم تعكس مشاكل الحدث المسرحى وإمكاناته:

- التكرار أوالإعادة Repetition

- والتصوير أو التمثيل Repressentation

- والمعاونة أو العون Assistance

وهذه الكلمات تستخدم أيضًا فى الإنجليزية، لكننا ألفنا أن نقول «البروفة» أو «جلسة التدريب» فى حين يقول الفرنسيون «التكرار أو الإعادة»، وتستحضر الكلمة الفرنسية الجانب الميكانيكى من العملية، أسبوعًا بعد أسبوع، ويومًا بعد يوم، وساعة بعد ساعة، يؤدى التدريب إلى الكمال. إنه كد وكدح ونظام، إنه العمل السخيف الذى يؤدى لنتائج طيبة، وكما يعرف كل رياضى، فإن التكرار يؤدى دائمًا إلى التغير، والتكرار عمل خلاق حين يكون مسخرًا لغاية، ومدفوعًا بإرادة، وهناك بين المغنين فى النوادى الليلية من يظل يتدرب على أغنية جديدة، يكررها ويكررها، لأكثر من سنة قبل أن يغامر بتقديمها للجمهور، وربما ردد الأغنية نفسها بعد ذلك للجمهور خمسين سنة أخرى، ولورانس أوليفييه يكرر لنفسه سطور الحوار مرات ومرات حتى يصل بعضلات لسانه لنقطة الطاعة المطلقة، من هنا يكتسب حرية شاملة، وليس هناك مهرج أو لاعب أكروبات أو راقص يتشكك فى حقيقة أن التكرار هو الوسيلة كى تتحقق أفعال معينة، وكل من يرفض تحدى التكرار يعرف يقينًا أنه يحال بينه وبين مناطق تعبير معينة، فى الوقت نفسه فإن كلمة الإعادة أو التكرار كلمة تخلو من الجاذبية والفتنة، إنه مفهوم بغير دفء، والارتباط المباشر سيكون بينه وبين المميت، فالتكرار يرتبط بدروس البيانو التى كنا نتلقاها ونحن أطفال، بتكرار جدول الضرب، بفرق الكوميديا الموسيقية الجوالة، التى تكرر - بممثليها الخمسة عشر - على نحو آلى أفعالاً فقدت معناها ومذاقها. التكرار هو الذى يؤدى إلى كل ما يفقد معناه فى التراث: الجولات التى تطول حتى تثقل الروح، بروفات الممثلين البدائل، وكل ما يفزع منه الممثلون الموهوبون ذوو الحساسية. مثل هذه النسخ الكربونية المقلدة لا حياة فيها إن التكرار ينكر الحى، ويبدو أن كلمة واحدة قادرة على أن تكشف لنا كل

المتناقضات في الشكل المسرحي. ومن أجل التطور، لابد من إعداد شيء ما، هذا الإعداد يتضمن غالبًا ضرورة أن نجوس خلال الأرض نفسها المرة بعدالمرة، حتى إذا اكتمل أصبح لابد أن يكون مرئيا، وربما طالب هنا بحقه المشروع في أن يتكرر مرة ومرة، إنما في هذا التكرار يكمن الانهيار والتقوض.

من الذي يمكنه حل هذا التناقض؟ هنا نجد أن الكلمة الفرنسية التي تستخدم في مقابل «العرض» أو الأداء – أعنى كلمة «التصوير» أو «التمثيل» تقدم لنا إجابة. التصوير يعني المناسبة التي يحدث فيها تصوير شيء، أي أنه شيء من الماضي يقدم من جديد، شيء كان في وقت مضى، وهو يكون الآن. ذلك أن التصوير ليس محاكاة أو وصفًا لحدث ماض، إنه لا يعترف بالزمن ويزيح الفارق بين الأمس واليوم، إنه يأخذ حدث الأمس ويجعله يحيا من جديد في كل جانب من جوانبه، بما في ذلك المباشرة. بعبارة أخرى: إن التصوير هو ما يزعم: خلق الحاضر. هكذا نرى أن تجديد الحياة هو ما يرفضه التكرار، يسرى هذا على البروفات والأداء جميعًا.

ودراسة ما يعنيه هذا تمامًا تفتح أمامنا أبواب مجال ثرى، وهي ترغمنا على أن نرى ما الذي يعنيه الفعل الحي، وما الذي تعنيه الإيماءة الحقيقية في الحاضر المباشر، وما الأشكال التي يفترض فيها التزييف، ما الفعل الذي هو على قدر من الحياة، وما الفعل الذي يبدو مصطنعًا اصطناعًا كاملاً، من هنا نستطيع أن نتقدم ببطء نحو تحديد العوامل الفعلية التي تجعل فعل التصوير شيئًا بالغ الصعوبة، وكلما تقدمنافي الدراسة اتضح لنا أن التكرار كي يتحول إلى تصوير لابد من الاستعانة بشيء آخر، صنع الحاضر لن يتم وحده، بل لابد من عون، هذا العون لا يكون موجودًا دائمًا، لكن دون هذا العون الصادق، لن يحدث فعل الحاضر الصادق. ونتساءل عن هذا المقوم الضروري، وننظر إلى البروفات، فنرى الممثلين يكدحون في تكرارهم. ونحس على الفور بأن عملهم هذا بلا معنى إذا كان في فراغ. هنا نجد هاديًا من الطبيعي أن يقودنا نحو فكرة الجمهور: فنرى أنه دون جمهور لن يكون ثمة هدف، ولن يكون ثمه معنى. ما هو الجمهور؟ في اللغة الفرنسية، ووسط كثير من الكلمات التي تستخدم للتعبير عن هؤلاء الذين يتفرجون،الجمهور، المشاهدون، تتميز كلمة تختلف عن الباقيات اختلافًا كيفيا. إنها العون أو المساعدة.. إنني أتفرج على مسرحية تعني «أنني

أساعد المسرحية» «بالفرنسية فى الأصل». أساعد أو أعاون، كلمة بسيطة لكنها هى المفتاح. إن الممثل يتهيأ، وهو يدخل عملية قد تنقلب فى أى لحظة فتصبح هامدة لا حياة فيها. وهو يبدأ محاولة اقتناص شىء وتجسيده وفى البروفات يأتى العون من المخرج، إنه هناك كى يعين عن طريق المراقبة، وحين يصبح الممثل فى مواجهة الجمهور يكتشف أن التحول السحرى لا يحدث بفعل السحر، وقد يرى المشاهدين يحدقون إلى المشاهد منتظرين من الممثل أن يقوم بالعمل كله، وقبل أن يرمقه الجمهور بنظرة سلبية قد يجد أن ما يستطيع تقديمه هو تكرار البروفات، وقد يزعجه هذا إزعاجًا عميقًا. وقد يستدعى كل إرادته وحماسته وتكامله للعمل، كى يؤدى دوره أداء حيا، غير أنه يحس طول الوقت بأن ثمة شيئًا ناقصًا، حينذاك يمكنه أن يتحدث عن «دار عرض» سيئة أو «صالة» سيئة، وأحيانًا حين يقول الممثل عن ليلة إنها كانت «طيبة» فقد يعنى أنه واجه جمهورًا استطاع – بالصدفة – أن يضفى على دوره المراقب حياة وفعالية واهتمامًا. هذا الجمهور يساعد أو يعين، بهذا العون، عون النظر والتركيز والرغبة والاستماع والاهتمام يتحول التكرار إلى تصوير. هنا لا تعود كلمة التصوير تفصل الممثل عن المتفرج، العرش عن الجمهور، لكنها تحتويهم معًا، وما يكون حاضرًا عند الواحد هو حاضر عند الآخر، المتفرجون كذلك قد تغيروا، لقد جاءوا إلى المسرح من الحياة الخارجية، التى هى متكررة فى جوهرها، جاءوا إلى ساحة خاصة حيث كل لحظة معيشة على نحو أكثر وضوحًا وقوة. إن الجمهور يعين الممثل، وجزاؤه أن يرتد إليه العون من فوق الخشبة.

التكرار. التمثيل، العون، هذه الكلمات تلخص العوامل الثلاثة التى لابد من كل منها كى يخرج الحدث المسرحى إلى الوجود، لكن الجوهر لا يزال غائبًا، لأن أى كلمات ثلاث هى صيغ ثابتة، وأى صيغة لابد أن تحاول حتمًا اقتناص حقيقة ما، مرة وللأبد. الحقيقة على المسرح فى حركة دائمة لا تهدأ.

وأنت تقرأ الكتاب، فهو يتحول فعلاً كى يصبح قاصرًا عن ملاحقة الأحداث، هو بالنسبة لى تجربة قد جمدتها على الورق، لكن المسرح – خلاف الكتاب – يتميز بسمة واحدة خاصة: إنه يستطيع دائمًا أن يبدأ من جديد، فى الحياة، هذه أسطورة، فنحن لا نستطيع أن نرجع لشىء ونبدأ من جديد. الأوراق الجديدة لا تغير لونها، وعقارب الساعة لا ترجع للوراء، ولا نستطيع أبدًا أن نجد فرصة ثانية: فى المسرح، يبقى لوح الكتابة نظيفًا دائمًا.

فى الحياة اليومية، حرف «لو» يعنى الضرب فى الوهم أو الخيال.. وهو فى المسرح يعنى التجربة.

فى الحياة اليومية، حرف «لو» يعنى المراوغة، وهو فى المسرح يعنى الحقيقة.

إذا كان لنا إغراء أن نصدق الحقيقة، أصبح المسرح والحياة شيئًا واحداً.

إن هذا هدف سام، وهذا يعنى أنه عمل شاق.

المسرحية بحاجة لعمل كثير، لكننا لو جربنا العمل كلعب فلن يكون عملاً بعد.

إن المسرحية لعب.

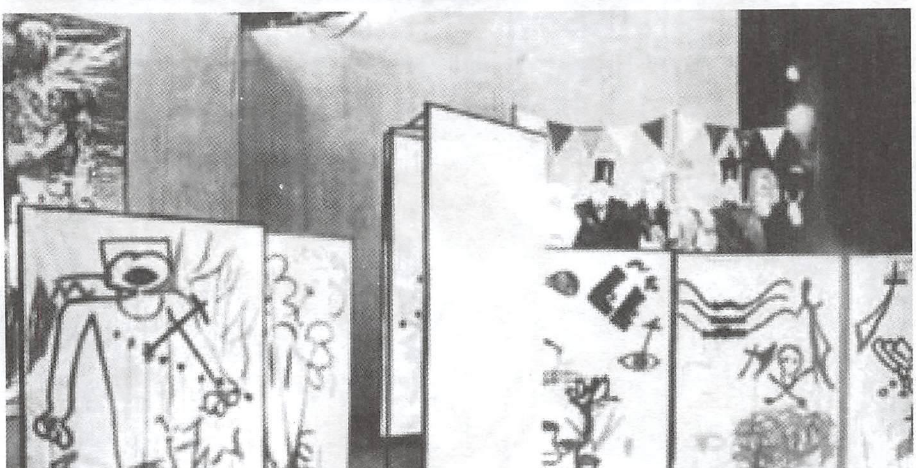


الملك لير – رويال شكسبير كمبانى، ١٩٦٢ – إيرين
وورث فى دور جونريل، بيتر جيڤرى فى دور ألبينى.



بول سكوفيلد فى دور لير، ألان ويب فى دور جلو ستر.

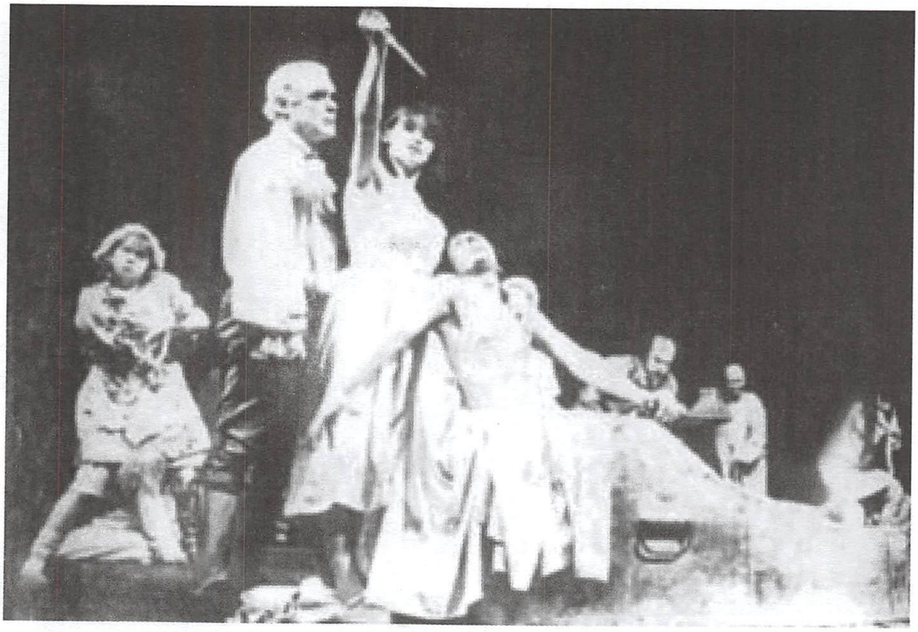




الستائر – رويال شكسبير كمباني – موسم مسرح القسوة، ١٩٦٤



الستائر – رويال شكسبير كمبانى – موسم مسرح القسوة، ١٩٦٤



مصرع مارا: مارا/ صاد – رويال شكسبير كمباني، ١٩٦٤ – باتريك ماجي في دور دي صاد – جليندا جاكسون في دور شارلوت كورداي – أيان ريتشاردسون في دور مارا.



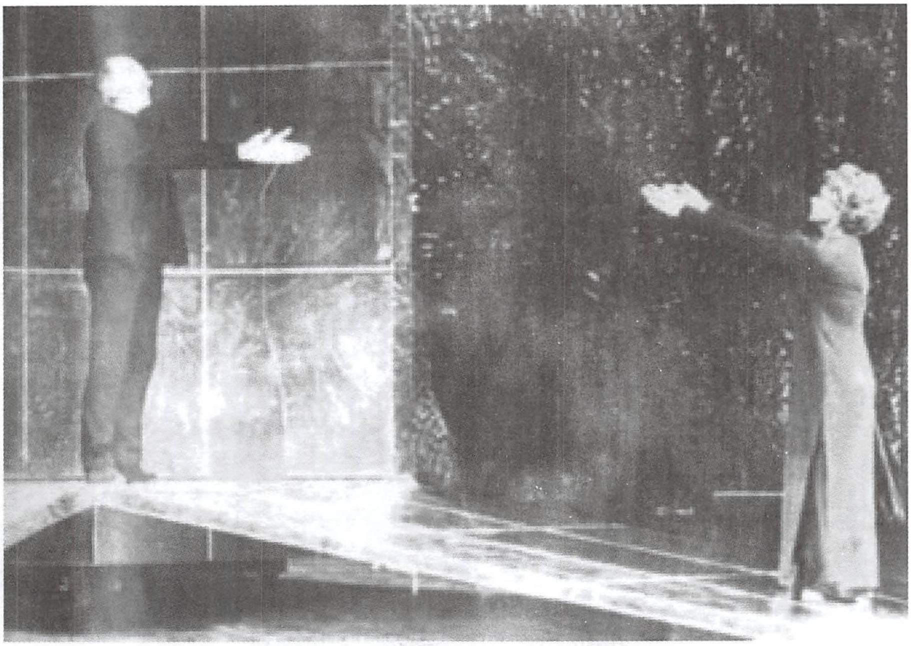
كابوس مارا في حمام شارينتون

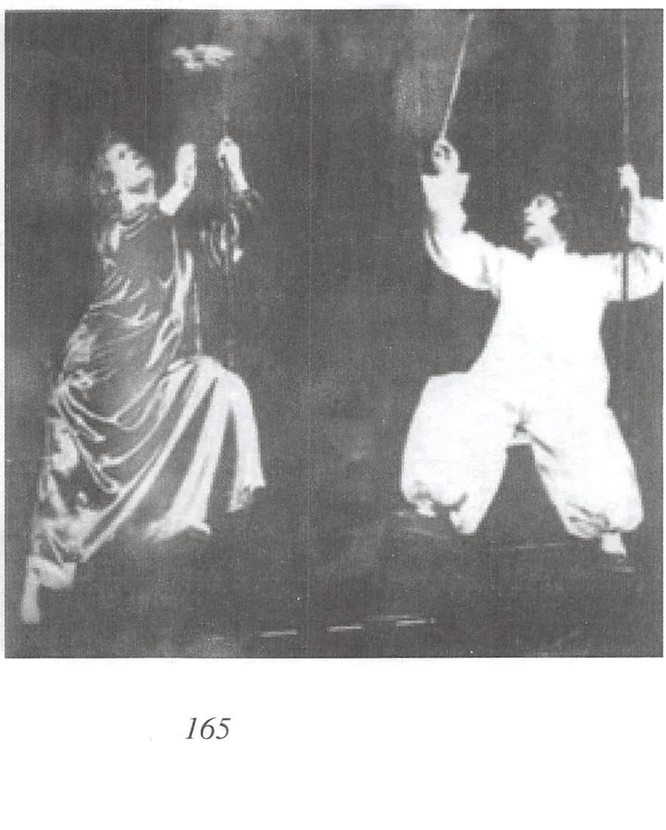


النزلاء يعيدون تمثيل مذكرات دى صاد.



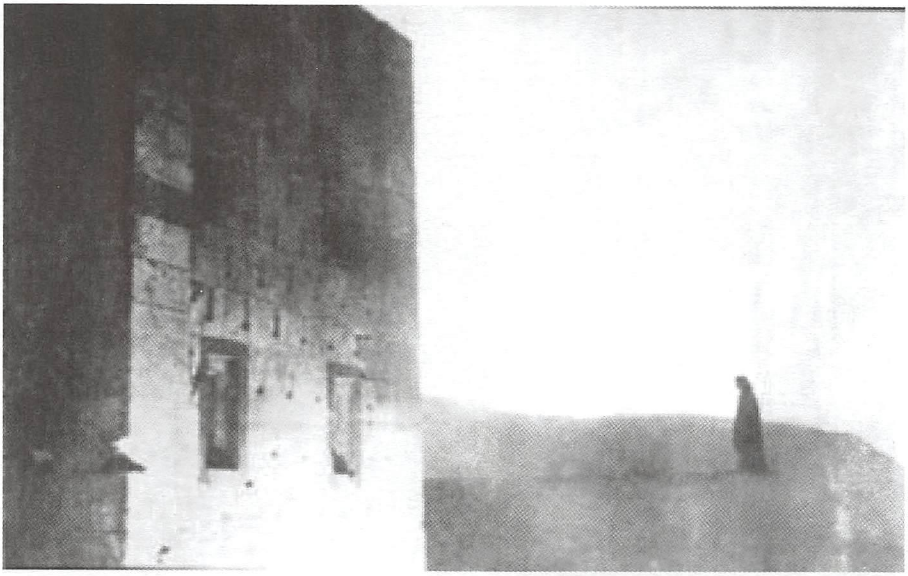
النزلاء يعيدون تمثيل الإرهاب، مشهد المقصلة.





أوديب، المسرح القومى، ١٩٦٨، چون جيلجوود فى دور أوديب، إيرين وورث فى دور چوكاستا .

حلم منتصف ليلة صيف – رويال شكسبير كمبانى (١٩٧٠) ألان هوارد فى دور أوبيرون، چون كين فى دور باك.



أورجاست، برسبوليس، إيران ١٩٧١
القسم الثانى: شبح كروجان، الابنة القتيلة.



أورجاست. القسم الثانى : فرورج ومن ورائه الكورس

النقطة المتحولة

أربعون عامًا فى استكشاف المسرح

إلى ميشلين روزان

لأنها النقطة النابضة بالحياة، والتى يستمد كثير مما جاء بهذا الكتاب حياته منها.

تقـــديم

لم أومن يومًا بوجود حقيقة واحدة مفردة، لا حقيقتى أنا ولا حقائق الآخرين، وإننى أعتقد أن كل المدارس والنظريات يمكن أن تكون مجدية فى مكان ما وزمان بعينه، لكننى اكتشفت أيضًا أن الإنسان لا يمكن أن يعيش دون توحد حار ومطلق بوجهة من وجهات النظر.

ثم يمضى الزمن، فنتغير نحن، ويتغير العالم، ومن ثم تتبدل الأهداف وتتحول وجهة النظر، وحين أنظر ورائى إلى سنوات طويلة حافلة بكتابة المقالات، والحديث عن أفكار فى أماكن مختلفة ومناسبات لاحدّ لتنوعها، يفاجئنى وجود شىء واحد ثابت ودائم، فمن أجل أن يصبح لوجهة النظر فائدة ما، يجب أن يلتزم بها صاحبها التزامًا كاملاً، وأن يدافع عنها - حرفيًا - حتى الموت. رغم ذلك يبقى - فى ذات الوقت - صوت بداخله يهمهم له: «لا تكن جادًا لهذا الحد. تمسك بآرائك بقوة، ودع الأمور تَمضى بيسر...».

الفصل الأول

حس بالاتجاه

حدس دون شكل:

حين أبدأ العمل فى مسرحية، أبدأ بإحساس داخلى عميق دون شكل كأنه رائحة أو ضوء أو ظل. وهذا أساس مهنتى وأساس دورى، وهو إعدادى لبداية التدريبات على المسرحية التى سأشرع فيها. وثمة إحساس داخلى دون شكل هو صلتى بالمسرحية، هو اقتناعى بأن هذه المسرحية يجب أن يتم إخراجها اليوم. ودون هذا اليقين لن أستطيع إخراجها، فلا تكنيك لدىَّ، وإذا كان على أن أمضى لمسابقة، حيث أعطى مشهداً ويطلب إلىَّ إعداده، وإذا كان لا بد أن أبدأ، فإننى أستطيع تقديم توليفة من التكنيكات، وعدة أفكار أقيمها على أساس من خبرتى بإعداد المسرحيات. لكن هذا لن يكون حسناً. لا تصميم جاهز عندى لإخراج المسرحيات، لأننى أعمل عن طريق هذا الإحساس الداخلى غير المتشكل، غير المتبلور، ومنه أشرع فى الإعداد.

الإعداد يعنى التقدم نحو تلك الفكرة، أبدأ بإقامة المشهد المسرحى، ثم أحطمه، أقيمه ثم أحطمه، وأنا أفكر فى حلول له: أى نوع من الأزياء والأدوات؟ أى نوع من الألوان؟ وتلك كلها أدوات اللغة التى يمكن أن تجعل هذا الإحساس الداخلى أقرب لأن يكون أكثر تماسكا وتحددا، وتدريجيًا سينبثق عنه الشكل، وهو شكل يجب إخضاعه للتجريب والتعديل، لكنه يبقى شكلا قد انبثق، وهو ليس مغلقًا، لأنه ليس إلا المشهد المسرحى فقط، وأقول ليس سوى المشهد لأن المشهد ليس سوى الأساس، المنصة، ثم يبدأ العمل مع الممثلين.

ويجب أن يخلق العمل فى التدريبات جوًّا عاما يشرع فيه الممثلون بملء حرياتهم فى تقديم كل ما يمكنهم تقديمه للمسرحية، لهذا يكون كل شىء مفتوحًا وطلقًا فى المراحل الأولى من التدريبات، ولا أفرض عليها شيئًا على الإطلاق، وبمعنى من المعانى، فإن هذا يعارض - على خط مستقيم - التكنيك الذى يستخدمه المخرج الذى يلقى خطابًا فى اليوم الأول للتدريبات، يتحدث فيه عن المسرحية، وعن منهجه فى الاقتراب منها. وقد اعتدت أن أفعل هذا قبل سنوات مضت، وتبينت أخيرًا أنها طريقة فاسدة فى البداية.

هكذا سنبدأ التدريبات، قد نبدأها باحتفال، نبدأها بأى شىء، لكن لا نبدأها أبدًا بالأفكار، فى بعض المسرحيات، فى «ماراصاد» مثلاً، ظللت ثلاثة أرباع فترة التدريبات، أشجع الممثلين وأشجع نفسى - وهى عملية ذات اتجاهين - على أن ننتج بوفرة وإفراط، وكان السبب - ببساطة - أن الموضوع على جانب كبير من الدينامية، وأصبح ثمة فيض هائل من الأفكار غير المنسقة، حتى إنك لو شاهدتنا حتى ثلاثة أرباع الزمن الذى استغرقته التدريبات، لظننت أن المسرحية ستغرق وتتحطم تمامًا تحت دفق هذا الفيض مما يسمى ببدع الإخراج، كنت أحفز الآخرين لأن يقدموا كل شىء، حسنًا كان أو رديئا، لم أفرض رقابة على شىء أو على أحد، حتى على نفسى، وكنت أقول: «ولم لا أفعل؟» ستكون هناك سخافات وأشياء مثيرة للسخرية، هذا لا يهم، فالهدف هو أن نخرج من هذا كله بمادة وفيرة يمكن أن تتشكل تدريجيًا، تتشكل حسب أى معيار؟ أقول لك: تتشكل حسب علاقاتها بذلك الإحساس الداخلى الذى لا شكل له.

هذا الإحساس الداخلى غير المتشكل سيبدأ فى التشكل حين يلاقى هذا الفيض من المادة، فيبرز كعمل مسيطر، تنزوى فى ظله أفكار غامضة وسخافات كثيرة، ويظل المخرج يحرض الممثل ويستثيره ويوجه إليه الأسئلة، وهو يفعل ذلك فهو يرجع - المرة بعد المرة، وحده ومع الآخرين - ليرى بنية المسرحية كلها. وأنت هنا سترى أشكالا تتخلق، وتبدأ فى التعرف عليها، وفى المرحلة الأخيرة من التدريبات يتوجه عمل الممثل نحو مساحة معتمة هى الحياة الداخلية الخفيــة للمسرحية، ويعمل على إضاءتها،

وحين يضيء الممثل تلك الحياة الداخلية الخفية للمسرحية، فهو يجعل المخرج في الموقع الذي يستطيع أن يرى منه الاختلاف بين أفكار الممثل والمسرحية نفسها.

في هذه المراحل الأخيرة، يقوم المخرج باستبعاد كل ما هو دخيل وغير مترابط، وكل ما ينتمي للممثل وحده، أي لا ينتمي لارتباطه الحدسي بالمسرحية، والمخرج بفضل عمله السابق، ولأن هذا دوره، وأيضًا بفضل هذا الإحساس الداخلي، هو في موضع أفضل، يستطيع منه تحديد ما ينتمي للمسرحية، وما ينتمي لتلك البنية الفوقية من النفايات، والتي يجلبها كل إنسان معه.

والمراحل الأخيرة من التدريبات بالغة الأهمية، هذه هي اللحظات التي يتحتم عليك فيها أن تحث الممثل وتحرضه على استبعاد كل ما هو سطحي، وعلى أن يصوغ وأن يكثف ويلخص، وعليك أن تفعل هذا دون أن يداخلك الإشفاق، حتى على نفسك، ذلك أن كل ابتكار من جانب الممثل يجب أن يقابله ابتكار من جانبك، وأنت قد اقترحت، وابتكرت في عملك شيئًا تهدف به لأن تصور شيئًا. كل هذا سيذهب، وما سيبقى شكل عضوي، أن هذا الشكل ليس أفكارًا مفروضة على المسرحية لكنه المسرحية نفسها وقد أضيئت، والمسرحية بعد أن أضيئت هي الشكل. من هنا فحين يبدو الناتج النهائي موحدًا على نحو عضوي، فليس السبب هو التوصل إلى مفهوم موحد للمسرحية، بدأ العمل على هديه منذ البداية. أبدًا لم يكن الأمر على هذا النحو.

حين أخرجت «تيتوس أندرونيكوس» لقي العرض مديحًا كثيرًا باعتبار أفضل من النص. قال الناس إن هذا عرض استطاع أن يقدم شيئًا من تلك المسرحية السخيفة المستحيلة، كان هذا يرضي غروري لأبعد الحدود، لكنه لم يكن صحيحًا. وقد كنت أعرف تمامًا أنني لا أستطيع أن أقوم بهذا الإخراج لمسرحية أخرى. ومن هنا يسيء الناس، غالبًا، فهم ما يعنيه عمل المخرج، وهم يتصورونه - على نحو من الأنحاء - مثل مصمم ديكور المنازل، الذي يستطيع أن يجعل من أي حجرة أي شيء، ما دام قد توفر لها المال الكافي، والأشياء الكافية التي يضعها فيها. لا، ليس الأمر على هذا النحو. في «تيتوس أندرونيكوس» كان العمل موجهًا نحو التقاط التلميحات والخيوط الخفية

فى النص، واعتصار ما يمكن اعتصاره منها. قد تكون موجودة على نحو جنينى فقط، لكننا نستخرجها، أما لو كانت غير موجودة لتبدأ بها، فقد استحال العمل. إنك لو أعطيتنى رواية بوليسية حافلة بالإثارة وقلت لى: «افعل مثلما فعلت «بتيتوس أندرونيكوس» فلن أستطيع، ذلك أن ما هو ليس موجوداً كامناً فيها، لا يمكننى أن أعثر عليه.

رؤيــة مجسمــة:

بوسع المخرج أن يتعامل مع المسرحية كالفيلم السينمائى، ومن ثم فهو يستخدم كل العناصر المسرحية من ممثلين ومصممين وموسيقيين. إلخ، كأنهم خدم له، من أجل أن ينقل للعالم كله ما يريد أن يقول. فى فرنسا وألمانيا تلقى هذه الطريقة تقديراً كبيراً، ويطلقون عليها «قراءة» المخرج للنص، وقد وصلت إلى اقتناع بأن هذه الطريقة ليست سوى استخدام تعس أخرق للإخراج، ومن الأشرف لمن يريد أن يحقق سيطرة كاملة على وسائطه التعبيرية أن يستخدم قلم الكاتب أو فرشاة الرسام. البديل غير المقنع لهذا المخرج هو ذلك الذى يجعل من نفسه خادماً، مجرد منسق لعمل جماعة من الممثلين، يقتصر دوره على تقديم الاقتراحات أو توجيه النقد أو التشجيع – هؤلاء المخرجون طيبون، وهم مثل سواهم من الليبراليين أصحاب النوايا الحسنة والقدرة على التسامح، لا يستطيعون أن يتجاوزوا – فى أعمالهم – نقطة محددة.

وإننى أعتقد أننا يجب أن نقسم فعل «الإخراج» Direct من منتصفه تماماً: فنصف الفعل ينصرف للإدارة والتوجيه، أى تحمل المسئولية واتخاذ القرارات وأن تكون له الكلمة الأخيرة فى الرفض والقبول، النصف الثانى ينصرف إلى تحقيق الاتجاه الصحيح للعمل، هنا يصبح المخرج دليلا، إنه قابض على الدفة، فيجب أن يكون قد درس الخرائط، وأن يكون على معرفة باتجاهه: أيبحر نحو الشمال أو نحو الجنوب، إنه يبحث طول الوقت، لكن بحثه ليس خبط عشواء، وهو لا يبحث من أجل البحث نفسه، لكنه يبحث من أجل هدف، فالرجل الباحث عن الذهب يمكن أن يسأل آلاف الأسئلة، لكنها جميعها تؤدى إلى الذهب، والطبيب الذى يريد أن يستكشف لقاحاً بعينه،

قد يجرى عدداً كبيراً ومنوعًا من التجارب، لكنه يهدف منها جميعًا إلى علاج مرض بعينه، وليس مرضًا آخر، إذا وجد هذا الحس بالاتجاه، استطاع كل أن يلعب دوره بامتلاء وإبداع قدر ما يستطيع، وعلى المخرج أن ينصت للآخرين، ويستجيب لاقتراحاتهم، ويتعلم منهم، وأن يكون قادراً على تغيير أفكاره وتعديلها على نحو جذرى، وهو يستطيع دائمًا تغيير المسار، وقد ينحرف فجأة ودون توقع من طريق لطريق، على أن تظل كل الطاقات الجماعية موجهة نحو هدف واحد، إن هذا ما يتيح للمخرج أن يقول «نعم» أو يقول «لا» ويوافقه الآخرون بارتياح.

من أين يأتى هذا «الحس بالاتجاه» وفيم يختلف – حقيقة – على ذلك «المفهوم الإخراجى» المفروض؟ إن «المفهوم الإخراجى» صورة سابقة على عمل الأيام الأولى، أما «حس الاتجاه» فلا يتبلور كصورة إلا فى نهاية العملية كلها. المخرج ليس بحاجة إلا لمفهوم واحد فقط، وعليه أن يجده فى الحياة لا فى الفن، وهو الإجابة عن تساؤلاته: ما الذى يؤديه فعل المسرح فى العالم، ولماذا يوجد أصلاً. ومن الواضح أن هذه الإجابة لا يمكن أن تصدر عن تخطيط ثقافى دقيق، وأكثر أشكال المسرح التزامًا قد غرقت فى دوامات النظرية. وقد يقضى المخرج كل عمره باحثًا عن الإجابة، عمله يغذى حياته وحياته بدورها تغذى عمله، لكن تبقى حقيقة أن التمثيل فعل، ولهذا الفعل أثره، ومكان هذا الفعل هو العرض. والعرض موجود فى العالم، وكل الحاضرين هنا واقعون تحت تأثير ما يعرض.

وليس السؤال هو «عن أى شىء يدور الحدث؟» لكنه سؤال عن شىء ما، هو ما يحدد مسئولية المخرج فى اختيار نوع من المادة دون غيرها، ليس لأهمية هذه المادة فى ذاتها فقط، لكن لإمكاناتها المحتملة، إن الحس بهذه الإمكانات المحتملة هو ما يقوده نحو اكتشاف المكان والممثلين وأشكال التعبير، إنها إمكانات محتملة، موجودة لكنها لم تصبح معروفة بعد، إنها كامنة وقابلة – فقط – لأن تكتشف ويعاد اكتشافها، وتتعمق من خلال عمل الفريق، داخل هذا الفريق، كل يملك أداة واحدة، هى ذاتيته الخاصة، الممثل والمخرج فى هذا سواء، فمهما تفتح الواحد منهم لا يستطيع أن يثب

خارج جلده، وكل ما يمكنه عمله هو أن يوقن بأن العمل المسرحى يتطلب من الممثل والمخرج أن يواجه كل منهما اتجاهات متعددة فى الوقت نفسه.

ويجب على المرء أن يكون مؤمنًا بذاته، مؤمنًا – إلى حد كبير – بما يفعل، لكن عليه – رغم ذلك – أن يظل مؤمنًا بمعرفته أن الحقيقة، غالبًا، ما تكون فى مكان آخر، لهذا فهو يثمن أن يكون مع ذاته، وأن يكون فيما وراءها، ويشهد المرء كيف أن هذه الحركة من الداخل للخارج تتطور من خلال التفاعل المتبادل مع الآخرين، وهى أساس الرؤية المجسمة للحياة، التى يستطيع المسرح أن يقدمها.

هناك خشبة مسرح واحدة فقط:

ثمة سوء فهم حول المسرح في أيامنا، يتمثل في الظن بأن العملية المسرحية تدور فوق خشبتين، كما فى المجالات الأخرى: الأولى يدور فوقها إعداد العمل، والثانية يدور فوقها بيع هذا العمل، وقد كانت هذه هى العملية لقرون كثيرة، فيما عدا بعض أشكال المسرح الشعبى، وأشكال خاصة فى المسرح التقليدى، ففترة التدريبات تستخدم لإعداد الموضوع، وفى الوقت المناسب، يعرض الموضوع للبيع، تمامًا كما يشكل صانع الفخار آنيته، ويكتب المؤلف كتابه، ويخرج المخرج فيلمه، بعدها يطلق كل ما أنجزه فى العالم، يسرى سوء الفهم هذا على عمل الكاتب المسرحى، كما يسرى على عمل المصمم والمخرج، حتى فى عنوان عمل ستانسلافسكى الكبير «بناء الشخصية» Buiding a Character نجد واحدة من صور سوء الفهم، فهو يتضمن أن الشخصية يمكن أن تبنى كما يبنى الجدار، وفى يوم ما يتم وضع الحجر الأخير فيكتمل بناء الشخصية، وعندى أن الأمر على العكس تمامًا، وأستطيع القول إن العملية لا تتكون من خشبتين، لكن من مرحلتين الأولى هى الإعداد، والثانية هى الميلاد، وهذا قول مختلف كل الاختلاف.

إذا نحن فكرنا على طول هذه الخطوط لتغيرت أشياء كثيرة، فعمل الإعداد قد لا يستغرق سوى خمس دقائق، كما يحدث فى ارتجالية ما، وقد يدوم سنوات طويلة، كما يحدث فى أشكال أخرى من المسرح، لكن هذا لا يهم. المهم أن الإعداد يعنى

دراسة واعية، دقيقة وصارمة، لكل العقبات، وطرق تجنبها أو التغلب عليها، ويجب أن تتتابع الخطى، تعتمد سرعتها أو إبطاؤها على حالتها العامة. وإننى أفضل أن أستبدل صورةالخزاف أو صانع الفخار هنا بصورة الصاروخ المنطلق نحو القمر: تنقضى الشهور تلو الشهور فى مهمة إعداده للانطلاق، ثم ذات صباح مشرق، هوب! الإعداد اختبار وامتحان وتنظيف، الطيران أمر مختلف، وبالطريقة نفسها، فإن إعداد الشخصية يمضى فى اتجاه هو عكس البناء، إنه الهدم والإزالة، بمعنى أن على الممثل أن يستبعد - حجراً بعد حجرٍ - كل شىء فى عضلاته وأفكاره وصور الكف التى تحول بينه وبين دوره، حتى يأتى يوم يندفع فيه الدور - مثل دفقة هواء - ليتخلل مسامه كلها.

هذه العملية مفهومة على وجهها الصحيح بالنسبة للرياضة، فلا أحد يمكن أن يخطئ فهم معنى التدريب على السباق قبل حدوثه، مع تخطيط لمساره، وبالنسبة لفهمى، فإن الرياضة تقدم لى أكثر الصور دقة وأكثر الاستعارات ملاءمة للأداء المسرحى، فمن ناحية: ليست هناك حرية فى السباق، أو فى مباراة لكرة القدم، بل هناك قواعد، واللعبة يتم حسابها بأكثر المقاييس دقة وصرامة، تماماً كما فى المسرح، حين يحفظ كل دوره، ويحترمه حتى آخر كلمة فيه، لكن هذا السيناريو المحكم لا يحول بينه وبين الارتجال حين تحدث الواقعة، وحين يبدأ السباق، يستدعى العداء كل الوسائل التى بإمكانه، وكذلك حين يبدأ العرض، يقف الممثل وسط بناء المشهد، مستغرقاً فيه تماماً، يرتجل داخل الخطوط الهادية له، ومثله مثل العداء، عليه أن يدخل إلى ما هو غير متوقع، ولم يتنبأ به أحد. على هذا النحو يبقى كل شىء مفتوحاً، أما بالنسبة للمتفرج، فإن الحدث يحدث فى اللحظة الملائمة تماماً، لا قبلها ولا بعدها، وأنت إذا نظرت من السماء وجدت كل مباريات كرة القدم متشابهة، فى حين أنه ليست هناك مباراة واحدة يمكن تكرارها، بكل تفاصيلها.

وهكذا فالإعداد الدقيق لا يتحكم فى هذا التكشف غير المتوقع للنسيج الحى، الذى هو الانسجام والتناغم فى ذاته، وبدون الإعداد يصبح الحدث ضعيفاً ومهوشاً وخلواً من المعنى، وعلى أى حال، فإن الإعداد لا يعنى إقامة شكل، لأن الشكل المنضبط يأتى

فى أكثر اللحظات حرارة وسخونة، حين يحدث الفعل، وإذا نحن سلمنا بذلك، رأينا أن كل أفكارنا يجب أن تتوجه للخارج، منطلقة من هذه اللحظة الواحدة، لأنها لحظة الإبداع الوحيدة، وإذا انطلقنا بعدها على نحو منطقى، فسنجد كل مناهجنا ونتائجنا وقد انقلبت رأسًا على عقب.

أشكال من سوء الفهم:

لم أبدأ عملى فى المسرح مدفوعًا بعشق خاص له، فلقد كان يبدو لى سلفًا كئيبًا ومحتضرًا لفن السينما، وذات يوم مضيت للقاء رجل كان منتجًا كبيرًا فى تلك الأيام، وكنت قد أخرجت فيلمًا من أفلام الهواة فى أكسفورد بعنوان «رحلة عاطفية» وقلت لذلك الرجل: «أريد أن أخرج أفلامًا...» ولم يكن معقولا آنذاك أن يتولى شاب فى العشرين إخراج فيلم، لكن هذا المطلب بدا لى معقولا بما يكفى، وربما بدا سخيفًا تمامًا بالنسبة للمنتج الذى أجابنى: «تستطيع أن تأتى هنا وتعمل إن شئت، سأعطيك وظيفة مساعد، إذا قبلتها فستتعلم الحرفة، وبعد سبع سنوات أعدك بأن أعطيك فيلمك الخاص لتخرجه...» وكان هذا يعنى أننى سأصبح مخرجًا فى السابعة والعشرين، وأظن الرجل تحدث إلى بجدية وأريحية، لكن الانتظار هذه الفترة الطويلة بدا لى أمرًا غير معقول.

ولأن أحدًا لم يقبل أن يعهد إلى بفيلم أخرجه، فقد تحولت - بشعور مرعب بالتنازل - إلى قبول إخراج مسرحية فى مسرح بالغ الصغر هو الذى توفر لى، وفى الأسابيع السابقة على التدريب الأول، أعددت النص بعناية كأننى سأقوم بتصويره للسينما، كانت المسرحية تبدأ بين اثنين من الجنود، فقررت أن ينشغل أحدهما بحذائه، وفى منتصف السطر الخامس من الحوار ينقطع رباط الحذاء.

فى الصباح الأول، لم أكن على يقين من كيفية إجراء التدريب وسط المحترفين، لكن الممثلين أشاروا بوضوح إلى أننا يجب أن نجلس، ونبدأ القراءة، وعلى الفور طلبت من الممثل الذى يلعب دور الجندى الأول أن يخلع حذاءه، وأن يلبسه وهو يقرأ، اندهش الممثل قليلا لكنه طاوعنى، فانحنى للأمام، وبقيت نسخة من النص تتوازن بصعوبة فوق

ركبته، وفى منتصف السطر الخامس، طلبت إليه أن يخلع رباط الحذاء، فأومأ برأسه وهو مستمر فى القراءة: «لا...» فأوقفته: «افعل ما قلت لك...» بدا مندهشًا: «ماذا تقول؟. الآن؟» اندهشت أنا لدهشته: «نعم، الآن...».

«لكن هذه قراءة أولى» وطفت على السطح كل مخاوفى الكامنة من ألا تطاع أوامرى، وشممت رائحة التخريب، ومعارضة السلطة، فأصررت على مطلبى، وأذعن الممثل غاضبًا، وفى استراحة الغداء جاءت السيدة التى تدير المسرح، وانتحت بى جانبًا برقة ولطف: «إن هذه ليست طريقة التعامل مع الممثلين...».

وكان هذا كشفًا، فقد كنت أتصور أن الممثلين - كما فى الفيلم - عليهم أن ينفذوا فورًا ما يطلبه المخرج، وبعد أن هدأ رد الفعل الغاضب لكبريائى الجريح، بدأت أدرك أن المسرح أمر مختلف كل الاختلاف.

وإننى أذكر رحلة قمت بها إلى دبلن حول ذلك الوقت، فقد سمعت بفيلسوف إيرلندى كان موضة سائدة فى الأوساط الجامعية آنذاك. لم أقرأ الكتاب الذى كتبه الرجل، ولم أقابله، لكننى أذكر عبارة منقولة عنه، قالها أحدهم فى حانة لكنها صدمتنى على الفور، كانت عن نظرية «وجهة النظر المتحولة» وهى لم تكن تعنى وجهة نظر متأرجحة أو متذبذبة. لكنها كانت تعنى أن الكشف من خلال أنماط محددة من أشعة إكس، يؤدى تغيير المنظور إلى خلق وهم بالكثافة - ولا زلت أذكر - حتى اليوم - الانطباع الذى خلفته هذه النظرية عندى.

فى البدء، لم يكن المسرح عندى هذا أو ذاك، كان تجربة وجدتها ممتعة ومؤثرة ومثيرة، من وجهة نظر حسية خالصة، كان الأمر أشبه بمن يبدأ العزف على آلة موسيقية، لأنه مفتون بعالم الأصوات، أو بمن يشرع فى الرسم لأنه يحب رائحة الفرشاة والأصباغ، بالنسبة للسينما كان الأمر كذلك، فقد كنت أحب بكرات الشرائط والكاميرات وأنواع العدسات المختلفة، وكنت أستمتع بها من حيث هى موضوعات، وإننى أعتقد أن كثيرين ممن تجتذبهم السينما إنما تجتذبهم لذات السبب، أما فى المسرح فقد أردت خلق عالم من الأصوات والصور، وكنت شغوفًا بالعلاقات مع الممثلين،

وهى علاقات مباشرة ذات طابع جنسى غالب، وبالفرح الذى يتأتى عن الطاقة المبذولة فى التدريب، وبهذا النشاط نفسه، ولم أحاول مطلقًا أن أقف لأحاكم هذا الميل أو أقيده. كنت مقتنعا - ببساطة - أننى يجب أن أندفع لقلب التيار، لم تكن الأفكار هى التى يمكن أن تؤدى للكشوف، لكنها الحركة، لهذا وجدت دائمًا أنه من المستحيل أن تتأثر تأثرًا عميقًا بالدعاوى النظرية وحدها.

فى تلك السنين الأولى عملت كثيرًا، لكننى ارتحلت كثيرًا كذلك، بالقدر نفسه، ربما أكثر، خلال السنوات الخمس أو العشر الأولى كنت أعتبر نشاطى المسرحى أقل الجوانب أهمية فى حياتى، وإذا كان لى مبدأ فى ذلك الحين فلم يكن يعدو تطوير فهم خاص يعتمد على فكرة التناوب أو التعاقب، وإبدال مجال من مجالات النشاط بآخر، فبعد أن أعمل لفترة فى وسط «ثقافى» فى أوبرا مثلا أو فى الكلاسيكيات (شكسبير وما إلى ذلك) أتحول إلى مسرحيات الفارس فى البوليفار، أو الكوميديا الهابطة أو العروض الموسيقية أو التليفزيون أو السينما، أو أقوم برحلة، وفى كل مرة كنت أعود ثانية لواحد من هذه المحاولات، وأكتشف أننى - دون أن أشعر - قد تعلمت شيئًا جديدًا، وحتى ذلك الحين لم يكن مصادفة أن المسرح والسينما كليهما ظلا يثيران اهتمامى، ولذات الأسباب، لكننى لم أكن آنذاك مهتما اهتمامًا خاصا بالممثلين، كان اهتمامى الأكبر موجهًا نحو خلق صور، خلق العالم، وكانت خشبة المسرح - بالفعل - عالمًا مستقلا عن العالم الذى يحيط بها، وهو أحد الأوهام التى يشارك فيها الجمهور.

لهذا... كان طبيعيا أن ينصرف معظم عملى نحو الجوانب البصرية أو المرئية فى المسرح، وكنت أهوى اللعب بالنماذج والموديلات وتصميم المشاهد، وكنت مفتونًا بالإضاءة والصوت والألوان والثياب، وحين أخرجت مسرحية شكسبير «دقة بدقة» فى ١٩٥٦، كنت أحسب أن وظيفة المخرج هى خلق صورة تتيح للمتفرجين أن يدخلوا لقلب المسرحية، وهكذا أعدت بناء عوالم «بوش» و «بروجل» كما أننى سرت على خطى «واتو» فى إخراجه «خاب سعى العشاق» فى ١٩٥٠، وبدا لى أننى يجب أن أحاول خلق مشهد قوى من الصور المتدفقة، ليكون جسرًا بين المسرحية والجمهور.

وحين درست نص «خاب سعى العشاق» صدمنى شىء بدا لى بدهيا، وبدا لى أن أحداً لم يسمع به حتى ذلك الحين: فى نهاية المشهد الأخير من المسرحية، يدخل شخص جديد وغير منتظر يدعى «ميركيد» وبدخوله يتغير المزاج العام للمسرحية تغيراً كليًا: لقد جاء إلى عالم زائف ليعلن أخباراً حقيقية، ولقد جاء ومعه الموت. ولما كنت أحس بأن صورة العالم التى قدمها «واتو» كانت وثيقة الصلة بهذا، فقد بدأت أدرك السبب الذى جعل من عمل واتو «عصر الذهب» شيئًا مؤثراً على نحو خاص: فرغم أنه يقدم صورة للربيع، فإنه ربيع الخريف، وفى كل صورة من صوره قدر لا يصدق من السوداوية والكآبة، وإذا أمعن المرء النظر فسيرى حضوراً للموت فى مكان ما، بل إن المرء قد يرى دائمًا عند «واتو» (على خلاف مع تقليد العصر الذى كان يرى كل شىء حلواً ولطيفًا) شخصية معتمة فى مكان ما، تدير ظهرها إليك، يقول البعض إنها «واتو» نفسه، لكن لا شك فى أن هذه اللمسة المعتمة تضيف بعداً خاصا للعمل كله.

لهذا جعلت «ميركيد» يدخل مرتفعًا من وراء الخشبة - كان المساء، والأضواء تغرب وفجأة يظهر رجل يلبس السواد، يأتى الرجل فى سواده عبر خشبة صغيرة لطيفة وكل من حوله يلبس ثيابًا من تصميم «واتو» و «لانسرت» ذات ألوان شاحبة، والأضواء الذهبية تنطفئ، كان شيئًا مثيراً ومزعجًا، وعلى الفور أحس المشاهدون جميعًا بأن العالم قد تحول.

وأظن أن كل شىء قد بدأ يتحول بالنسبة لى حول الوقت الذى انشغلت فيه بإخراج «الملك لير» فقبل أن تبدأ التدريبات الأولى مباشرة، قمت بتحطيم المشهد المسرحى الذى سبق أن صممته، كان مشهداً مثيراً للانتباه ومعقداً، من الحديد الصدئ به جسور صاعدة هابطة، وكنت مولعًا به، وذات ليلة بدا لى أن هذه اللعبة الطريفة لا جدوى منها على الإطلاق، وهكذا انتزعت معظم ما فى هذا النموذج، والقليل الذى بقى منه كان أفضل، وكانت تلك لحظة بالغة الأهمية عندى، خاصة أنه كان يطلب منى العمل على مسارح مدرجة مفتوحة، ولم أكن قادراً على فهم إمكانية أن أعمل دون وجود البرواز المسرحى، والعالم المتخيل.

وفجأة طقطق شيء ما، وبدأت أرى كيف أن المسرح حدث، ومن ثم فهو لا يقوم على صورة، أو سياق خاص، والحدث هو - على سبيل المثال - حقيقة وجود ممثل يعبر الخشبة فقط، وكان العمل الذى قدمناه فى الموسم التجريبى الأولى على مسرح «لامدا» فى ١٩٦٥ والذى ربما كان أكثر التدريبات التى قدمناها أمام الجمهور أهمية ودلالة، إنما جاء نتيجة وجود شخص على الخشبة لا يفعل شيئًا، على الإطلاق.

كانت تجربة جديدة ومهمة فى تلك الفترة، أن يجلس رجل على الخشبة، مديرًا ظهره للجمهور أربع أو خمس دقائق، لا يفعل أى شيء، وفى كل ليلة كنا نجرى تجارب منوعة حول تركيز الممثلين كى ترى ما إذا كان ممكنًا تصعيد هذا الموقف، وما إذا كان ممكنًا التوصل لطريقة تزيد من هذا العدم البادى وتقويه، وكنا نراقب بدقة تلك النقطة التى يبدأ عندها الجمهور فى الإحساس بالضجر ثم الهمهمة بالشكوى، وقد أوضحت التجارب المسرحية التى قام بها «بوب ويلسون» وفى السبعينيات كيف أن حركة بالغة البطء، كأنها غير موجودة بالمرة، أو كيف أن الحاجة للحركة التى يتم كفها بطريقة خاصة، يمكن أن تكون مثيرة لاهتمام الجمهور على نحو لا يمكن مقاومته، دون أن يفهم المشاهد السبب.

من تلك اللحظة فصاعدًا - لأن التجربة قد مضت إلى حدها الأقصى - راح اهتمامى يتزايد بكل ما يبدو عنصرًا مباشرًا فى العرض. وحين تبدأ السير فى هذا الطريق، فمن المؤكد أن أشياء كثيرة سوف تسقط بعيدًا عنك، وإننى أذكر الآن أننى منذ عشر سنوات، لم ألمس أى كشاف من كشافات الإضاءة، وقد كنت من قبل لا أكف عن صعود السلالم وهبوطها من أجل ضبط تلك الكشافات.. إلخ.. الآن أكتفى بأن أقول لفنى الإضاءة: أريد إضاءة ساطعة جدا، أريد أن يكون كل شيء مرئيا، أريد أن يكون كل شيء واقفًا فى مكانه بوضوح دون أقل ظل ممكن. ذات الفكرة هى التى أدت بنا كثيرًا لأن نستخدم سجادة بسيطة كخشبة مسرح وكمشهد مسرحى أيضًا، إننى لم أصل لهذه النتيجة لأننى من المتطهرين، ولا لأننى أريد استخدام الأزياء المنمقة وحزم الضوء الملونة، الأمر ببساطة هو أننى وجدت الاهتمام فى مكان آخر، فى الحدث نفسه، وهو يحدث فى كل حركة دون أن ينفصل عن استجابات الجمهور.

أحاول الرد على رسالة

عزيزى مستر «هووى»،

جاءت رسالتك على غير توقع، فوضعتنى - على الفور - فى المـأزق.

أنت تسأل: كيف تصبح مخرجًا؟

إن المخرجين فى المسرح هم الذين يعينون أنفسهم، وتعبير «مخرج متبطل» يحوى تناقضًا فى الحدود، مثله مثل «رسام متبطل» لكنه ليس مثل «ممثل متبطل» لأن هذا الأخير ضحية للظروف، أنت تصبح مخرجًا بأن تدعو نفسك مخرجًا، ثم تقنع الآخرين بأن هذا صحيح، من هنا تصبح مشكلة الحصول على عمل - بمعنى من المعانى - مشكلة تتولى حلها المهارات والمنابع نفسها التى أنت بحاجة إليها لإجراء التدريبات، وأنا لا أعرف طريقة سوى إقناع الآخرين بأن يعملوا معك، وضرورة أن تكون منشغلاً بعمل - حتى لو كان دون أجر - لتعرضه على الناس: فى قبو، فى حجرة داخلية بإحدى الحانات، فى باحة مستشفى، فى سجن، إن الطاقة التى تنتج عن العمل أكثر أهمية من أى شىء آخر، إذن، لا تدع شيئًا يقف بينك وبين أن تنشط للعمل حتى فى أكثر الشروط بدائية، لأن هذا أفضل من تزجية الوقت بانتظار شىء يأتى فى شروط أفضل، وقد لا يأتى أبدًا، وفى النهاية فإن العمل يجتذب العمل.

المخلص

عالم من النقوش البارزة:

نحن نتحدث عن «الإخراج» لكنها كلمة ملتبسة، وتعنى الكثير. على سبيل المثال: رغم أن صناعة الفيلم هى نشاط جماعى، فإن سلطة المخرج فيها مطلقة، وبقية المشاركين لا يقفون معه على قدم المساواة، فهم أدوات لا أكثر، عن طريق استخدامها تتشكل رؤية المخرج، وأغلب الذين يسألون حول هذا الموضوع قد يقولون إن الأمر كذلك فى المسرح أيضًا، فالمخرج يتمثل العالم - بما فيه نص العمل - ليعيد خلقه خلقًا جديدًا.

ولسوء الحظ، فإن هذه الفكرة تتجاهل مصادر الثراء الحقيقية الكامنة فى شكل المسرح حسب الفكرة المقبولة، فإن المخرج موجود كى يضع مختلف العناصر والوسائل طوع إرادته: الأضواء والألوان والمشهد المسرحى والأزياء والمكياج، إلى جانب النص والأداء، ثم يلعب عليها جميعا كما لو كانت لوحة مفاتيح، ويضم هذه الأشكال التعبيرية معًا يستطيع المخرج خلق لغة إخراجية خاصة، يكون الممثل فيها اسما، اسما مهما دون شك، لكنه يبقى بحاجة لبقية عناصر النحو كى يكتسب المعنى، وهذا مفهوم «المسرح الشامل» الذى يعنى المسرح فى أقصى درجات تطوره.

لكن الحقيقة هى أن المسرح لديه هذه القدرة الكامنة – والتى لا يعرفها سواه من أشكال التعبير الفنى – على تقديم وجهة نظر واحدة من خلال كثير من الرؤى المختلفة. إن المسرح قادر على أن يعرض عالمًا فى أبعاده المتعددة فى الوقت نفسه. فى حين لا تزال السينما – رغم محاولاتها التى لا تتوقف كى تصبح مجسمة – قاصرة على مستوى واحد. والمسرح يستعيد قوته وكثافته حين يركز جهوده نحو إبداع ذلك الشىء المدهش: عالم من النقوش البارزة أو الحفر البارز.

فى المسرح تحدث ظاهرة مماثلة لتلك العملية فى التصوير الفوتوغرافى التى تستخدم فيها حزم من أشعة الليزر، كى تجعل صور الموضوعات تبدو كأنها نقوش بارزة، فإذا نحن تلقينا انطباعًا مقنعًا بأن لحظة من لحظات الحياة قد تم افتتاحها بتمامها على المسرح، فما ذلك إلا لأن قوى مختلفة صادرة عن الجمهور والممثل معًا قد تلاقت عند نقطة بعينها فى الوقت نفسه.

وحين تلتقى جماعة من الناس للمرة الأولى، يدهش المرء دهشة حقيقية للحواجز القائمة بينهم نتيجة اختلاف وجهات النظر، وإذا نحن رحبنا بهذا الاختلاف على نحو إيجابى، فإننا نتيح لوجهات النظر المتناقضة أن تزداد تحدداً فى مواجهة بعضها البعض.

والعنصر الأساسى فى المسرحية هو الحوار، وهو يتضمن توترًا ويفترض وجود اثنين غير متفقين، وهذا يعنى الصراع، سافرًا أو خفيا لا يهم، وحين تتصادم وجهتا نظر،

فكاتب المسرح مرغم على أن يعطى كلا منهما الدرجة نفسها من القابلية للتصديق، وإذا فشل فى أن يفعل هذا، ضعف عمله، فهو يجب أن يكون قادراً على استكشاف الرأيين المتناقضين بالدرجة نفسها من التفهم، وإذا كان كاتب المسرح ينعم بنعمة الكرم الذى لا ينتهى، ولم يكن مسكونًا بأفكاره الخاصة وحدها، فسيعطينا الانطباع بأنه متوحد توحداً تاماً بالجميع، تشيكوف على سبيل المثال.

فيما وراء ذلك، إذا كان ثمة عشرون شخصية، ينوى الكاتب أن يستثمر كلا منها بالدرجة نفسها من قوة الإقناع، حينذاك نقترب من معجزة شكسبير، ولا شك عندى فى أن جهاز «الكمبيوتر» سيجد صعوبة بالغة حين يحاول أن يبرمج كل وجهات النظر التى تحتويها مسرحياته.

حين نواجه مثل هذا التدرج الوافر فى القيم، وتلك الكثافة فى المادة نستطيع أن نتفهم - على نحو أفضل - المهمة التى تواجه المخرج، ونستطيع أن نتفهم كذلك أن من يقنع بأن يقدم وجهة نظر واحدة - بالغة ما بلغت قوتها - إنما يؤدى لإفقار العمل كله.

العكس تماماً هو المطلوب، فعلى المخرج أن يشجع ظهور كل التيارات المتعارضة الكامنة وراء النص، ومن اليسير تماماً إغراء الممثلين بأن يقدموا خيالاتهم الخاصة، ونظرياتهم الخاصة والأفكار التى تستبد بهم، وعلى المخرج أن يعرف ما الذى يشجع عليه وما الذى يقف بوجهه، وعليه أن يساعد الممثل على أن يكون ذاته، وعلى أن يمضى وراءها، من أجل أن يقوم نوع من التفاهم يتجاوز الفكرة المحدودة عن الواقع لدى كل منهم.

وثمة قاعدة ذهبية: على الممثل ألا ينسى أبداً أن المسرحية أعظم منه، وإذا ظن أن بوسعه أن يبقيها فى قبضته، فستكون النتيجة اختزالها لتصبح على قده. أما أن يحترم سر المسرحية - ومن ثم يحتد د الشخصية التى يقوم بدورها - ويثق بأن هذا السر يبقى بعيداً عن متناول قبضته. عند سيدرك أن «مشاعره» إنما هى دليل خائن لأبعد الحدود، وسيرى أن وجود مخرج متعاطف لكنه منضبط، سيكون عونًا له على التمييز

بين الحدس الذى يقود إلى الحقيقة، والمشاعر التى تطلق نزوات النفس. وبالنسبة للممثلين فإن ما هو أكثر أهمية من نصيحة هاملت الشهيرة لهم، ذلك المشهد الذى يهاجم فيه بضراوة فكرة أن الإنسان يمكنه التعبير عن أسراره، «مجرد وضع الأصابع على ضوابط النغم» كما لو كان آلة من آلات النفخ.

إن ثمة علاقة غريبة جدا بين ما هو فى كلمات النص من ناحية، وبين ما يكمن وراءها من الناحية الأخرى، وأى شخص متخلف العقل يستطيع تلاوة الكلمات المكتوبة – لكن الكشف عما يحدث بين الكلمة والكلمة التالية لها هو أمر يبلغ من الخفاء مبلغ أنك لا تستطيع أن تقطع – على وجه اليقين – بما هو صادر عن الممثل وما هو صادر عن المؤلف. وفى القرن التاسع عشر، صدر أغلب التمثيل العظيم عن نصوص محدودة القيمة. وثمة أوصاف تملأ صفحات كاملة لتلك السلاسل من الانفعالات الثرية المتصارعة التى استطاعت سارة برنار أن تنقلها لجمهورها فى تلك اللحظة التى انقضت بين دخول حجرة مرضها وهتافها الصارخ باسمه: «أرمان».

ويبدو أن السمة التى ميزت التمثيل فى القرن التاسع عشر هى ملء الدور بتلك التعبيرات بملامح الوجه المشحونة، وبالحركات والإيماءات ذات التفاصيل الإنسانية وكلما زاد ضعف النص ووهنه، زادت الفرصة المتاحة للفنان ليكسوه باللحم والدم.

أذكر أننى كنت أعمل مع «بول سكوفيلد» فى إعداد قام به «دينس كانان» لرواية جراهام جرين «القوة والمجد». وفى بداية التدريبات كان ثمة مشهد قصير، لكنه بالغ الأهمية، مكتوب على نحو سيئ – ولم نكن – بول وأنا – راضين عنه، فقد كان مكتوباً على نحو تخطيطى كأنه المسودة الأولى للكتابة، واقتضى الأمر عدة أسابيع حتى رضى الكاتب بأن يعيد كتابة المشهد.

وأخيراً حين قدم إلىَّ سكوفيلد نصا معدلاً إلى حد كبير، طرحه جانبًا، فدهشت لأن سكوفيلد، لم يكن يومًا متقلبًا صاحب نزوات، ثم استطعت أن أتفهم منطقه، فخلال الفترة التى أجرينا فيها التدريبات على النسخة الأولى للمشهد، اكتشف كثيراً من

الدوافع الخفية أتاحت له أن يستكمل نقص النص بحياة داخلية ثرية. والآن أصبح على هذا التكوين أن ينضفر أو ينجدل مع كلمات وإيقاعات جديدة، لم يستطع اقتطاعها وغرسها فى نمط جديد، والحقيقة أن النسخة الجديدة من المشهد قالت أكثر لكنها عبرت أقل. هكذا ظل سكوفيلد على المشهد القديم، وأمام الجمهور كان الأداء رائعًا فيه، وغالبًا حين يصل الممثل أو المخرج إلى طريقة أخاذة فى أداء مشهد ما، فإنك لا تستطيع أن تحدد ما إذا كان المقوم الرئيسى راجعًا إلى إبداعه الخلاق، أو أنه كان هناك دائمًا بانتظار أن يكتشفه أحد.

إن إعداد المشهد المسرحى، والثياب والإضاءة وما إلى ذلك يجد مكانه الطبيعى بمجرد ما أن يخرج إلى الوجود شىء حقيقى خلال التدريبات. حينذاك فقط نستطيع أن نتحدث عن الموسيقى واللون والشكل التى نحن بحاجة إليها كى نزيد من هذا الشىء وكى نجمله، أما إذا تم إعداد هذه العناصر بسرعة، بمعنى أن مؤلف الموسيقى ومصمم المناظر قد بلورا أفكارهما قبل التدريب الأول، فإن هذه الأشكال ستفرض نفسها فرضًا ثقيلا على الممثلين، ويمكن ببساطة أن تخنق حدسهم الداخلى الهش، وهم يبحثون عن أنماط أعمق للأداء.

وبعد عدة أسابيع من التدريبات، لا يعود المخرج هو الشخص الذى كان. لقد ازداد غنى ورحابة نتيجة عمله مع الآخرين، والحقيقة أنه مهما كان الفهم الذى توصل إليه قبل بدء التدريبات فلا شك فى أنه الآن أصبح يرى النص بطريقة جديدة، من هنا فإن اتخاذ الخطوة الأساسية لتثبيت شكل المسرحية يجب أن يتأخر قدر الإمكان، لكن ليس إلى ليلة العرض الأولى، وكل مخرج لابد قد عرف هذه الخبرة: أثناء البروفة الأخيرة يبدو العرض متماسكا، لكن فى حضرة الجمهور يتفجر هذا التماسك، أو على العكس فإن عملا جيداً قد يجد سبيله للتماسك فى عرض عام، لكنه بعد أن يجتاز اختبار النار فى العرض أمام الجمهور، يظل الخطر يتهدده، ذلك لأن عليه – فى كل ليلة – أن يجد شكله من جديد.

وهى عملية دائرية: فى البداية، لدينا حقيقة دون شكل، وفى النهاية، حين تكتمل الدائرة قد تعود هذه الحقيقة نفسها للظهور – وقد تمت السيطرة عليها، وتحديد مساربها، وتمثلها – داخل دائرة المشاركين المشتركين الذين ينقسمون – باختصار – إلى ممثلين ومتفرجين، إنما فى هذه اللحظة فقط تصبح الحقيقة شيئًا ملموسًا نابضًا بالحياة، وينبثق المعنى الحقيقى للمسرحية.

الفصل الثانى

ناس على الطريق - رجعة للماضى

أعتقد أننا موجودون نتلقى التأثيرات، فنحن دائمًا نتأثر، ثم - بدورنا - نؤثر فى الآخرين. ولهذا فإننى أعتقد أنه لا شىء أسوأ من أن يصبح الإنسان «ماركة مسجلة»، يتميز بتوقيع خاص، ويعرف بين الناس بخصائص معينة ومحددة. يحدث للرسام أن يصبح معروفًا بأسلوبه الخاص، ثم يصبح هذا سجنه، فهو لا يستطيع أن يتذوق أعمال فنان آخر دون أن يفقد اعتباره، هذا أمر يبدو بلا معنى فى مجال المسرح. نحن نعمل فى مجال يجب أن يبقى مفتوحًا للتبادل الحر.

جوردون كريج

لقاء فى سنة ١٩٥٦

سوف تسمعه يغنى: «ك... ك، كات... فى... فى... حظيرة البقر...»، ثم يصمت، ويفكر لحظة، قبل أن يقول كلمته الأثيرة: «كل هذا كلام فارغ» بهذه الكلمة كان يعبر عن دهشته الدائمة لكل مظاهر الاختلال فى العالم، واستمتاعه بها فى الوقت نفسه.

هو شخص عابث فى الرابعة والثمانين، له بشرة طفل، وشعر أبيض منسدل، تميل رأسه ميلا خفيفًا إلى ناحية، شأن الأصم، وحول رقبته لفاع جميل، كان يعيش فى غرفة نوم ضيقة بأحد البنسيونات العائلية الصغيرة فى جنوب فرنسا، فى هذه الغرفة

كانت الحركة مستحيلة تقريباً، فثمة مائدة تلتصق بالسرير، ثُبت إلى جوارها رف يحمل حزما مطاطية من جميع الأحجام، يقتنيها كما تقتنى الحيوانات النادرة، تحته صف من أدوات الحفر على الخشب والمعدن، وعلى المائدة عدسة مكبرة، وبعض أعمال من مسرح الفارس الفيكتورى من نوع «اثنان فى الصباح» و «دادى المعبود»، وملعقة، وكيس من حبوب الخردل المقواة، وعلى الأرض أكداس من الكتب والمجلات، وفى الدولاب صفوف مرتبة من رزم الخطابات، على كل رزمة عنوان: «إلى ديوس...»، «إلى ستانسلافسكى» «إلى إيزادورادنكان»، وعلى الجدران، بادئة من رأس السرير، من المرآة، من كل مسمار ولولب، لفافات من قصاصات الصحف، تحمل تعليقات لاذعة مكتوبة بقلم أحمر جلى واضح: «كلام فارغ!»، «هراء!»، وفى أحيان نادرة: «آه، أخيراً!».

كان جوردون كريج رجلين فى رجل: أحدهما الممثل، وأنت تستطيع أن ترى هذا فى قبعاته ذوات الحواف العريضة، وفى «البرنس» العربى الذى كان يطرحه حول جسده كالعباءة، ثم هو عريق الأصل فى المسرح: أمه «إيلين تيرى» وابن عمه «جون جيلجود»، وقد لعب – وهو شاب صغير – دوراً مع «هنرى إيرفنج»، وهى تجربة لم ينسها أبداً، كانت عيناه تتألقان، ويثب واقفًا على قدميه، مستثاراً، يصف – فى أداء صامت مفعم بالحياة – كيف كان إيرفنج يعقد رباط حذائه فى مسرحية «الأجراس»، وكيف كان يطوح بساقيه فى الهواء وهو يرقب عدوه المسوق إلى المقصلة فى مسرحية «بريد ليون».

وعلى تناقض تام، يقف جوردون كريج الثانى، الرجل الذى كتب: إن الممثلين يجب إزاحتهم، وإبدالهم بالدمى، والذى قال بأنه لم تعد هناك ضرورة لتصميم المناظر، تكفى الستائر القابلة للطى، كان كريج يحب مسرح إيرفنج – بغاباته المرسومة وصفائحه التى تحدث صوت الرعد، وميلودراماته الساذجة – لكنه كان يحلم بمسرح آخر، مسرح تتناغم فيه كل العناصر، ويصبح الفن فيه ديناً وعقيدة، وقد تلاشت فكرة الفن للفن من هذا العالم، واليوم تجد الفنان الجيد غالبًا ما يكون شخصاً ناجحًا وثريا، وقد يكون من الصعب عليه أن يتذكر أنه حتى عهد قريب، كان الفنانون يعتبرون مخلوقات من نوع خاص، وفنهم بعيد كل البعد عن الحياة.

وقبل حوالى نصف القرن، توقف كريج عن التمثيل كى يصمم ويخرج عدداً ضئيلا من العروض، كان هدفها البسيط خلق الجمال على المسرح. هذه العروض لم يشهدها سوى حفنة من الناس، لكن ما أبرزها، وأكد أهميتها تلك النظريات والرسوم التى كان ينشرها فى الوقت نفسه، فانتشر تأثيرها عبر العالم وامتد إلى كل مسرح له أقل دعوى بأنه يقدم أعمالا جادة. واليوم أصبح اسمه نسيًا منسيا فى أماكن كثيرة، لكن العاملين بالإنتاج والتصميم لا يزالون متمسكين بأفكاره. فى «مسرح الفن» بموسكو – حيث صمم «هاملت» – لا يزالون يذكرونه، وعمال المسرح القدامى يتحدثون عنه بما يشبه التقديس والرهبة، ونماذجه محفوظة بعناية فى متحف المسرح.

وقبل الحرب العالمية الأولى كان كريج قد انتهى من تصميم آخر عروضه، فانسحب إلى إيطاليا حيث أصدر مجلة أسماها «القناع» The Masque وراح يطلق النار على كل ما يعتبره غليظاً وزائفًا، وبنى لنفسه نموذجًا، ثم راح يجرب نظاماً جديداً لتصميم المناظر يعتمد على الستائر والأضواء. كان مفتونًا – افتتانًا كاملا – بنقاء الستائر، وبالجمال الشكلى الذى توفره المعادلات التى تصدر عنها، ورغم العروض الكثيرة التى قدمت إليه لم يرجع أبداً للعمل فى مسرح حى.

وتردد قول خبيث بأنه لم يشأ أن يشهد أفكاره غير العملية تتعرض للامتحان. لكن هذا غير صحيح، إن كريج لم يعد إلى المسرح لأنه رفض أن يعقد مصالحة مع الممارسة. لم يكن ينشد أقل من الكمال، ولما لم يجد سبيلا لتحقيقه فى المسرح التجارى، راح يبحث عنه فى نفسه.

وهو الآن فى حجرته الصغيرة تلك، شأنه فى حجرات مماثلة طول السنين، فى فلورنسا وفى رابالو، وفى باريس، تمضى حياته منطوية فى ذاتها، كان يدرس، ويكتب ويرسم، ويلتهم قوائم باعة الكتب، ويجمع مسرحيات فارس غامضة من العصر الفيكتورى، ويضمها فى أغلفة ذات جمال غريب يصممها بنفسه، ويكتب مسرحية عنوانها «دراما للمغفلين» فى ٣٦٥ مشهداً للعرائس، قام بتصميم المناظر والثياب لها، إلى جانب رسوم خلابة بألوان بدائية متوهجة، ورسوم عملية نظيفة توضح كيفية بناء المنظر المسرحى، وكيفية إدخال خيوط العرائس وإخراجها عبر الأبواب، وكان يعيد النظر

والمراجعة دائمًا، يمد يده فيلتقط مشهدًا من أحد الصناديق على الأرض ليغير كلمة هنا وفاصلة هناك، حتى تصبح أقرب ما يكون للاكتمال. قد لا تقرأ أبدًا، وقد لا توضع على المسرح أبدًا، لكنها مكتملة.

وقد ظل كريج زمنًا طويلا موضع تجاهل فى بلده نفسها، لكنه لم يمتلئ قط بالمرارة، صحيح أنه كان يبدو حزينًا بعض الأيام، ومرهقًا وعجوزًا، وكان فقيرًا بالغ الفقر على الدوام. ثم يبتلع ملء ملعقة من حبوب خردله المقوى، وفجأة تدب فيه حيويته الهائلة: «قد يكون زائرًا جديدًا، وقد يكون اللون الذى اتخذه الضوء، وقد تكون ذكرى معركة، وقد يكون مذاق النبيذ، فإذا هو فوق قمة الدنيا من جديد: «هذا المسرح لغو وهراء، لكنه أفضل من الكنيسة على أى حال...»، وفى اللحظة التالية تجده يحلم بإخراج جديد «للعاصفة» أو «ماكبث»، ويبدأ بتسجيل بعض الملاحظات وربما رسم أو اثنين.

يقال إن الذهب المخبوء فى البنوك هو أساس رخاء الأمة، ويقال إن القس المنصرف إلى الشعلة المخبوءة هو ما يبقى الدين حيا، وفى المسرح حكماء قليلون، دافعوا عن مثلهم بحرارة، لهذا يجب أن يلقى جوردون كريج منا كل تكريم وإعزاز.

«ارتباط» جوليان بيك:

إن عرض جوليان بيك وجوديت مالينا لنص جاك جيلبر «الارتباط» فى نيويورك عرض خلاب؛ لأنه يمثل أحد الطرق الواضحة المفتوحة أمام مسرحنا. وإننى أعتقد أننا نوافق جميعًا على أن كل أشكال المسرح تواجه أزمة عميقة. فمن المتهم؟ أهو لا مبالاة الجمهور؟ أم أنه بسبب الأشكال الخاطئة لدور العرض المسرحى؟ أم هو التأثير التجارى لمتعهدى العروض؟ أم هو افتقار المؤلفين للجسارة؟ أم أن العامل قد خلا فجأة من الموهبة والشعر؟ أم أن عصر المديرين والفنيين هو فى جوهره عصر غير مسرحى؟ وهل يكمن الحل فى الغناء والرقص؟ أو أننا يمكن أن نلقاه فى شكل جديد من أشكال «الطبيعية»؟ كل ما نعرفه هو أن الأشكال التى كانت محترمة عبر الأزمان قد نوت ثم ماتت، ونحن ننتظر.

ونحن نعرف أن الموجة الفنية الأولى بعد الحرب كانت محاولة مبتذلة لإعادة تأكيد القيم الثقافية لواقع ما قبل ١٩٤٠، أعقبتها موجة من «طرح كل شيء للتساؤل» كما يقول الفرنسيون. وكانت الثورة فى المسرح الإنجليزى - مثل الحركة المشابهة فى السينما الفرنسية - تقوم على خليط من القصة والتصميم والتكنيك والإيقاع والستائر المناسبة والحركات المؤثرة والمشاهد الكبيرة وتعقد الأحداث وصولا للذرى. كل هذا أصبح - فى وقت واحد - محط التساؤل، شأنه شأن الأسرة المالكة والبطولات والسياسة والأخلاق جميعًا. وإن شئنا الحديث التكنيكى قلنا إن هذا التغير العنيف كان أبعد ما يكون عن «الكذب».

الكذب؟ وما الكذب؟ طيب. لنقل إن كل تلك التفاهات الخالية من المعنى رغم أنها تبدو ذات رنين عال، والتى تعلمناها فى المدارس، إنما هى أكاذيب على نحو أو آخر، لكن أيضًا فإن كل ما قاله لنا الممثلون الكبار حين دخلنا إلى المسرح، كان كذبًا من نوع آخر. فلماذا - فى نهاية الأمر - يجب أن يهبط الستار فى لحظة «قوية»؟ ولماذا يجب أن يُبرز ويُؤكد السطر الجيد من النص؟ ولماذا يجب السعى إلى إيجاد ضحكة؟ ولماذا يجب أن نتكلم «جهرًا»؟ فى مواجهة المعايير اليومية والعادية للحس العام للحقيقة، تبدو كل أشكال البلاغة «أكاذيب»، وما اعتبر يومًا أنه اللغة يبدو الآن مفتقدًا للحياة عاجزًا عن التعبير عما يدور بالفعل داخل الإنسان وما اعتبر يومًا حبكة يبدو الآن لا حبكة فيه عن الإطلاق، وما اعتبر يومًا أنه «الشخصية» يبدو الآن مجرد مجموعة نمطية من الأقنعة.

تستطيع أن تتوجه بالشكر للسينما والتليفزيون لتصعيد هذه العملية. فقد انحطت السينما لأنها فعلت ما فعلته إمبراطوريات عظمى كثيرة من قبل: جمدت فى مكانها، وظلت تعيد طقوسها - حرفيا - المرة بعد المرة، لكن الزمن كان قد انقضى، وخلت هذه الطقوس من أى معنى. ووصل التليفزيون فى اللحظة نفسها التى كانت السينما تعيد تقديم كليشيهاتها الدرامية للمرة الأولى بعد المليون التاسع. فبدأ يعرض أفلام السينما القديمة ومسرحيات رثة تشابه الأفلام، وهكذا أتاح للمشاهدين أن يحكموا عليها

ويقيموها بطريقة مختلفة تمامًا، فى دار السينما يؤدى الإظلام والشاشة المتسعة والموسيقى المرتفعة والبسط الناعمة إلى زيادة لا شك فيها فى القدرة على استهواء المتفرج، أما أمام التليفزيون تتعرى الكليشيهات، والمتفرج كائن مستقل، يتمشى فى حجرته الخاصة، ولم يدفع شيئًا (مما يجعل من السهل عليه أن يوقف ما يرى)، وهو يستطيع أن يعبر عن سخطه بأعلى صوته دون أن يطلب منه أحد أن يسكت. زد على هذا أنه مطالب بأن يصدر حكمًا، وأن يصدره بسرعة. فما إن يدير مفتاح التشغيل حتى يتحتم عيه أن يحكم بأن الوجه الذى يطالعه:

(أ) أهو ممثل أم شخص «حقيقى»؟

(ب) أهو لطيف محبب أم ليس كذلك؟ أحسن هو أم ردىء؟ ما الطبقة التى ينتمى إليها وإطاره العام؟... إلخ.

(جـ) حين يكون المشهد الذى يطالعه روائيا، فعليه أن يستدعى خبرته بالكليشيهات الدرامية كى يحدس الجزء الذى فاته من الحكاية (فهو لا يستطيع أن يبقى ليرى البرنامج مرة أخرى، كما اعتاد أن يفعل فى دور السينما)، ومن أقل إشارة أو إيماءة عليه أن يحدد من هو الوغد الشرير، ومن هى المرأة الزانية... وهكذا، وتبقى الحقيقة الأساسية هنا هى أنه قد تعلم – من الضرورة – أن يراقب وأن يحكم بنفسه ولنفسه.

من هنا يدخل بريشت (إننى أعجب بكثير من أعمال بريشت، لكن هناك أعمال أخرى أختلف معه حولها اختلافًا تامًا)، وأعتقد أن معظم ما كان يقوله بريشت حول طبيعة الوهم إنما يسرى على السينما، ولا يسرى على المسرح إلا مع تحفظات كثيرة. فقد زعم بريشت أن المتفرجين يستسلمون – فى حالة من الغشية المفرطة الشبيهة بالحلم – أمام الوهم وإننى أعتقد أن هذه الحالة من الاستسلام شبه المخدر إنما تحدث بين المتفرج والشاشة فى ذروة الفيلم. وكلنا قد عرف تجربة أن يتأثر تأثرًا شديدًا بفيلم ما، ليحس بعد ذلك بالخجل والخديعة.

وإننى أعتقد أن السينما الجديدة تفجر - دون وعى - تلك الحالة الجديدة من الاستقلال عند المتفرج، التى جلبها التليفزيون معه، وذلك بأن تتوجه نحو المشاهد القادر على أن يحكم على الصورة، وأشير هنا إلى فيلم «هيروشيما، حبيبى» كمثال ممتاز لهذا التوجه. لم تعد الكاميرا عينًا بعد، وهى لا تقودنا فى طريق التعرف على الحقيقة الجغرافية لهيروشيما، على نحو ما فعل ذلك المشهد الشهير فى بداية «لمسة إنسانية» La Béte Humaine الذى امتصنا من مقاعدنا ليلقى بنا إلى محطة سكة حديدية فرنسية. إن الكاميرا فى «هيروشيما» تقدم لنا وثائق متتابعة، تضعنا وجهًا لوجه مع الحقيقة التاريخية - ذات العمق الممتد - والإنسانية والعاطفية لهيروشيما، على نحو لا يجعلها تؤثر فينا إلا عن طريق إعمال أحكامنا الموضوعية فيها. إننا نراها كما هى، وعيوننا مفتوحة على اتساعها.

وهذا - لدهشتى البالغة - ما يقودنى مباشرة إلى عرض «الارتباط». حين تمضى إلى هذا العرض فى نيويورك، فأنت واع كل الوعى - وأنت تدلف إلى المبنى - بكل صور الرفض والإنكار التى ستلقاها هذا المساء: لا برواز مسرحى (يعنى لا وهم؟ فلنقل: نعم بقدر ما يتم تهيئة الخشبة من حيث هى حجرة قذرة، لكن الأمر لا يشبه مشهداً مسرحيا قدر ما إن الخشبة يمكن أن تكون امتداداً لحجرته بالذات)، ولا كتابة نص مسرحى تقليدى، فلا عرض أو تطور أو حكاية أو تجسيد شخصيات أو بناء، وفوق هذا كله: لا إيقاع للعمل، تلك الحيلة البارعة لفن المسرح - الإله الواحد الذى نعبده جميعًا، سواء فى العروض الموسيقية، أو الميلودرامات، أو الكلاسيكيات - تلك الخاصية الساحرة التى ندعوها الإيقاع أو توافق الخطو، قد تم التطويح بها من النافذة. مع هذه المجموعة من القيم السالبة، يبدو أن ليلتك ستكون مضجرة قدر ما تبدو الحياة مضجرة لذلك الشاب الصغير الراغب عن الحياة، الواهب نفسه للدين، وهو قاعد على ضفاف نهر الجانج. إن ثابرت ستحصل على مكافأتك: من الصفر إلى اللا متناه.

كيف يتم هذا؟ لنقل إن العملية العقلية هى هذه على وجه التقريب: أنت فى البداية لا تستطيع أن تصدق أن ردة الفعل تجاه «أكاذيب المسرح» يمكن أن تكون شاملة. وبعد كل شىء، فعند «بينتر» و«ويسكر» و«ديلانى» ثمة حيل جديدة تحل محل القديمة،

حتى إن بدت فى لحظتها أقرب إلى «الحقيقة». فى «جذور» مثلا نحن نعرف أن عملية النزف هذه لن تمضى بغير توقف، لأننا نستشعر وجوداً دراميا له هدف. وفى «مذاق الشهد» نعرف أن الحوار سيتوقف عند النقطة التى تنبئ غريزة «شيلا ديلانى» صاحبتها بأنه قد اكتمل، أما فى «الارتباط» فإن الإيقاع هو إيقاع الحياة نفسه: يدخل رجل - لغير ما سبب - بجرامفون (آه، هناك سبب، إنه يريد أن يوصله بتيار الضوء)، وهو يريد (واضح أنه لا يقول لنا هذا) أن يدير أسطوانة، لأنها أسطوانة ذات ثلاث وثلاثين لفة، فيجب أن تنتظر انتهاءها بعد ربع الساعة أو أكثر. فى البداية فإن اتجاهنا - كجمهور - تعقده توقعاتنا، فنحن لا نستطيع بالفعل أن نتذوق اللحظة (فنستمتع بسماع الأسطوانة لقيمتها فى ذاتها كما نفعل فى بيوتنا)، ذلك أن سنوات من التقاليد المسرحية قد حددت إيقاعاً مختلفاً: وضع الرجل أسطوانة، فأضيفت نقطة إلى الحكاية، وماذا بعد؟ (مما يثير الدهشة إننا لا نستطيع الاستمتاع بالأسطوانة كما يحدث فى البيت لأننا قد دفعنا ثمن مقاعدنا هنا)، لذلك نبقى جالسين بانتظار ما سيحدث - على نحو يبدو طبيعيا تماماً - فيقطع استمرار الأسطوانة، ويتيح لنا أن نواصل مع... مع أى شىء؟ هذه هى المسألة.

ذلك أنه فى «الارتباط» ليس ثمة شىء تمضى معه، ونحن حين نجلس هناك مرتبكين، متحيرين، مستثارين، ضجرين، فجأة نضع أنفسنا موضع التساؤل: لماذا نرتبك ونستثار ونضجر؟ لأننا لم نعد نلقم بالملعقة، لأنه لا أحد يقول لنا نحو أى شىء ننظر، لأن اتجاهاتنا الانفعالية وقدرتنا على الحكم لم تتهيأ لنا، لأننا مستقلون، راشدون، أحرار. ثم فجأة نتيقن مما هو أمامنا بالفعل. و«الارتباط» تدور - كما قد يكون سبق لى القول - حول مدمنى المخدرات، ونحن نرى حجرة مليئة بأولئك المدمنين فى انتظار المخدر، وهم يمضون وقتهم فى لعب الجاز، وقد يتبادلون الحديث أحياناً، لكنهم يقضون أغلب وقتهم قاعدين. أما الممثلون الذين يصورون هذه الشخصيات فقد أغرقوا أنفسهم فى حالة شاملة، تتجاوز المنهج، من الطبيعية المشبعة، حتى أصبحوا لا يمثلون، بل يكونون. من هنا يدرك المرء أن هذين المحكين: الاهتمام والضجر، لا يصلحان نقداً ملائماً للمسرحية، إنما هو نقد لنا نحن.

هل نحن قادرون على أن ننظر إلى «أناس لا نعرفهم، لهم طريقة حياة مختلفة عن طريقتنا» باهتمام؟ إن خشبة المسرح تقدم لنا هذا الإطراء الرائع: إنها تعاملنا جميعًا باعتبارنا فنانين، باعتبارنا شهودًا مستقلين ومبدعين. والأمسية ممتعة قدر ما نختار نحن أن نجعلها كذلك، إن الأمر يبدو كما لو أنه قد تم اصطحابنا، بالفعل، إلى حجرة خاصة بعتاة مدمنى المخدرات. يمكن أن نكون مثل رامبو: نغزل خيالاتنا الخاصة على أنوالهم، ويمكن أن نراقب – كما يراقب الرسام والمصور الفوتوغرافى – الجمال غير العادى الذى يتبدى فى أجسامهم المسترخية على المقاعد، أو يمكن أن نربط بين مسلكهم وبين أفكارنا الطبية أو السيكولوجية أو السياسية. أما إذا نحن اكتفينا بأن نهز أكتافنا فى مواجهة تلك الحفنة من الكائنات الإنسانية الرثة، الغريبة، التعسة، فليس صعبًا أن نكتشف أن الخطأ فى جانبنا نحن، وبعد كل شىء فإن مسرحية «الارتباط»، رغم أنها «معادية» من حيث تقاليد خشبة المسرح، فإنها إيجابية بامتياز، لأنها تفترض أن الإنسان لا يزال عميق الاهتمام بالإنسان.

كما سبق أن قلت، إننا نستجيب ضد الأكاذيب «باسم الحقيقة»، لكن ما نفعله فى النهاية هو أن نضع تقاليد أكثر حداثة محل تلك التى عفا عليها الزمن، وما دامت أكثر حداثة ستبدو أقرب للحقيقة. الآن يمكن القول بأن «الارتباط» حقيقة على نحو مطلق. ويبقى أن هناك شيئًا ما يحدث بالفعل فى «الارتباط»: يأتى الرجل حامل المخدر، وفى الفصل الثانى يعطى كلا جرعته، فتندفع إحدى الشخصيات إلى العنف. وهذا شكل من أشكال الحبكة. وبالقدر نفسه، فإن اختيار الموضوع نفسه اختيار غريب، مسرحى، رومانسى، وخلال عشرين سنة، ربما بدت مسرحية «الارتباط» مثقلة بالحبكة والتخطيط، حينذاك، ربما نكون قادرين على مراقبة شخص عادى فى حالة عادية، بالقدر نفسه من الاهتمام، ربما.

ولنلاحظ – عابرين – أن هذا عرض بريشتى، بمعنى واحد محدد: أننا ننظر، ونقيم الروابط بين ما نرى وبين معتقداتنا، ثم نصدر الحكم، لاحظ كذلك تلك النتيجة المثيرة: إن صورة الخشبة لون من الوهم، إنها حجرة يحاول فيها الممثلون انتحال

شخصيات أناس حقيقيين، إنه التطور النهائى للمسرح الطبيعى الخالص، رغم ذلك فإننا نبقى «مبعدين» طوال الأمسية. فى الحقيقة كان ثمة عدد قليل من الشعارات البريشتية، مرفوعة كى تساعدنا على أن نتبين اتجاهنا الانفعالى، وبعدها، قد نقع مرة أخرى فى قبضة الوهم.

وقد أثبت لى عرض «الارتباط» أن تطور تقليد الطبيعية سيكون باتجاه مزيد من التركيز على الشخص أو على الناس، وقدرة متزايدة على الاحتفاظ باهتمامنا بمثل تلك الحيل المسرحية، قدر ما كانت تفعل الحكاية والحوار، وأعتقد أنه يثبت أن أمامنا مسرحًا طبيعيًا بامتياز، فيه يمكن أن يوجد السلوك الخالص لذاته، كما توجد الحركة الخالصة فى الباليه، واللغة الخالصة فى الخطابة... إلخ.

والفيلم الذى انتهيت منه لتوى «موديراتو كانتابل» تجربة فى هذا الصدد، فهو محاولة لرواية حكاية باستخدام الحد الأدنى من الوسائل الروائية، والاعتماد على استخدام قدرات الممثلين على «التشخيص» من حيث هو أداة فنية. بعبارة أخرى، لم توجه تعليمات للممثلين حول جوانب الشخصية التى يمكن أن تكون مفيدة للرواية، لكنهم أغرقوا أنفسهم فى الشخصيات وتشبعوا بها، عن طريق إجراء التدريبات على مشاهد لن يحتويها الفيلم. أصبح الممثلون أناسًا آخرين تقوم بينهم علاقات روائية، من تلك اللحظة راقبنا نحن – وسجلت الكاميرا – سلوكهم. والاهتمام – إذا كان ثمة اهتمام – فى عين المتفرج. وكانت التجربة هى أن الحبكة الكلية والعرض والقص إنما توجد كلها فى تفاصيل السلوك التى علينا أن نجدها ونقيمها لأنفسنا. كما نفعل فى الحياة.

ها أنت ترى أن الموضوع واسع الأرجاء، وأننى أود أن أنصرف عن الحديث عن «الارتباط»، وأعتقد أن مستقبل المسرح يجب أن يكون فى تجاوزه لسطح الحقيقة، وأعتقد أن عرض «الارتباط» يكشف عن أن الطبيعية يمكن أن تتعمق حتى إنها لتستطيع – عن طريق قوة الأداء (فأنا متأكد أن «الارتباط» ليست شيئًا حين توضع على الورق) – أن تتجاوز مظاهرها البادية. من هنا فهى تقف جنبًا لجنب كل مدرسة الرواية الفرنسية الجديدة – روب جرييه ومارجريت دورا وناتالى ساروت – التى تنكر التحليل،

وتكتفى بأن تضع الحقائق العينية: الموضوعات أو الحوارات أو العلاقات أو السلوك، أمام عينيك، دون تعليق أو تفسير.

لكن ثمة وسائل أخرى لتجاوز المظاهر البادية. وإننى مهتم فى بحثى فى المسرح بالسؤال: لماذا يتجاهل مسرح اليوم - فى بحثه عن أشكال شعبية أو جماهيرية - حقيقة أن الشكل الأكثر شعبية من الرسم فى العالم كله اليوم أصبح هو الشكل التجريدى؟ ولماذا استطاع رجل مثل بيكاسو أن يحشد فى «جاليرى تيت» كل ألوان البشر، الذين لا يفكرون فى الاتجاه نحو «الأكاديمية الملكية»؟ لماذا تبدو تجريداته حقيقية، ولماذا يحس الناس أنه يتعامل مع موضوعات عيانية، نابضة بالحياة؟ نحن نعرف أن المسرح متخلف عن بقية الفنون، لأن حاجته الدائمة إلى النجاح العاجل تقيده إلى أكثر جمهوره بطئاً وتخلفاً، لكن: أليس ثمة شىء من الثورة التى تحققت فى فن الرسم - قبل خمسين عاماً - يمكن أن يفيدنا فى أزمتنا الراهنة؟

هل نعرف أين نقف من حيث العلاقة بما هو حقيقى وما هو غير حقيقى: وجه الحياة وتياراتها الخفية، المجرد والعيانى، الحكاية والطقس؟ وما هى «حقائق» اليوم؟ هل هى عيانية - مثل الأجور أو ساعات العمل - أم مجردة - مثل العنف والوحدة؟ وهل نحن متأكدون - فى حياة القرن العشرين التى نحياها - من أن التجريدات الكبرى: السرعة - التوتر - الفضاء - الهوس - الطاقة - القسوة، لا تؤثر مباشرة فى الحياة التى نحياها أكثر من تلك التى نسميها «عيانية»؟ ألا يجب علينا أن نربط بين هذا كله وبين الممثل وطقس التمثيل من أجل أن نجد نمط المسرح الذى نريد؟

سام بيكيت السعيد:

أردت أن أكتب عن مسرحية «بيكيت» الأخيرة «الأيام السعيدة» لأننى شهدتها أخيراً، فامتلأت حمية وإثارة، قدر ما صدمنى لا مبالاة نيويورك بها. فى الوقت نفسه ذهبت لأشاهد فيلم «إلين رسنيه» «العام الماضى فى مارينباد»، ثم قرأت ما كتبه روب جرييه دفاعاً عن نص فيلمه، ووجدت أننى كلما ازداد تفكيرى فى بيكيت، وجدت نفسى

أريد أن أتحدث عن «مارينباد»، وبدا لى أن الرابطة بين بيكيت ومارينباد هى أن الاثنين يحاولان التعبير العيانى عما يبدو للوهلة الأولى - تجريدات ثقافية. واهتمامى الأول هو أن نبلغ فى المسرح إمكانية التعبير الطقسى عن القوى الدافعة الحقيقية فى عصرنا، والتى لم يتكشف أى منها - فيما أعتقد - فى حكايات الناس أو تشخيصهم والموقف فى تلك المسرحيات التى تسمى واقعية.

معجزة مسرحية بيكيت هى موضوعيتها، وبيكيت - فى أفضل أحواله - يبدو قادراً على أن يقدم صورة تنتمى لخشبة المسرح، وعلاقات تنتمى لها، وأداة تنتمى لها كذلك، كلها صادرة عن تجربته الكثيفة الحادة، فى ومضة تدب فيها الحياة، فتوجد، وتقف هنالك مكتملة فى ذاتها، لا تفصح، ولا تملى رمزية دون رمزية. ذلك أن رموز بيكيت قوية لأننا لا نستطيع الإمساك بها تماماً، فهى بعيدة كل البعد عن أن تكون مثل المعالم المتشابهة على الطريق، أو مثل الكتاب المدرسى، أو مثل تخطيطات الخرائط والرسوم. إنها - ببساطة - إبداعات أدبية.

منذ سنوات مضت، أخرجت مسرحية سارتر «جلسة سرية»، واليوم لا أستطيع أن أتذكر سطراً من سطور حوارها، ولا شيئاً من فلسفتها، لكن الصورة المركزية فى المسرحية: الجحيم الذى يتمثل فى شخوص ثلاثة أغلقت عليهم حجرة فى فندق إلى الأبد، لا تزال حية فى ذاكرتى - إنها ثمرة - لا لذكاء سارتر، شأن بقية مسرحياته، لكن لشىء آخر: فى ومضة مبدعة وجد المؤلف مشهداً ينتمى لخشبة المسرح، وقد دخل هذا المشهد - فيما أظن - الإطار المرجعى لجيلنا كله، وبالنسبة لكل من شهد المسرحية، فلعل كلمة «الجحيم» أن تستدعى لذاكرته هذه الحجرة المغلقة أكثر مما تستدعى النار والزبانية وأدواتهم.

قبل أن يولد «أوديب» و «هاملت» فى عقلى صاحبيهما، لابد أن كل الخصائص التى تعكسها هاتان الشخصيتان كانت موجودة - على نحو سديمى غير محدد - فى تيارات الخبرة الإنسانية، ثم حدث فعل ميلاد قوى، فظهرت تلك الشخصيات تمنح الشكل والجوهر لتلك التجريدات وأصبح هاملت موجوداً نستطيع أن نشير إليه.

وفجأة أصبح جيمى بورتر «أول شاب غاضب» موجوداً، لا نستطيع أن نلقى به خارجاً. فى لحظة بينهما وجد إقليم «البروفنس» فى أعمال فان جوخ، لا مفر، تماماً كما وجدت صحارى سلفادور دالى.

وهل نستطيع أن نضع تعريفاً للعمل الفنى سوى أنه ذلك الذى يأتى «بشىء» جديد إلى هذا العالم، شىء قد نحبه أو نمقته، لكنه يظل موجوداً على نحو مزعج، ويصبح – للأفضل أو للأسوأ – جزءاً من مجالنا المرجعى؟ إذا كان الأمر كذلك، فهذا ما يرجع بنا إلى بيكيت، إن هذا ما فعله تماماً بهذين المتشردين تحت الشجرة، ووجد العالم كله شيئاً غائماً يتحول إلى شىء ملموس فى هذه الصورة العابثة المرعبة، كذلك الأمر فى هذين الأبوين القابعين فى صناديق القمامة.

والآن يفعلها مرة أخرى: امرأة وحيدة فى منتصف الخشبة. تقف – حتى صدرها (الوافر) – وراء تلة من الأرض، إلى جانبها حقيبة ضخمة، تستخرج منها كل الأشياء الصغيرة التى هى بحاجة إليها، حتى البندقية. والشمس ساطعة. وهى.. أين؟ فى نوع من الأرض الحرام؟ بعد إلقاء القنبلة؟ لا ندرى. وفى مكان ما من منطقة خلفية ملتبسة يحتال زوجها ليمارس لوناً من ألوان الوجود. فى أحيان قليلة ينبثق من هذا المكان، فنراه يدب على أربع، ونراه مرة واحدة فى قبعة عالية، وسترة ذات ذيل، لكنه يقضى معظم الوقت متعباً يهمهم، أو يصدر صوصوات صغيرة حادة. ناقوس يقرع: إنه الصباح، ناقوس يقرع: إنه المساء، تبتسم السيدة، إن الزمن – فيما نتخيل – لا يمضى، وكل يوم هو يوم سعيد.

ومع الفصل الأخير، ترتفع هذه التلة حتى عنقها. فتغلل ذراعيها، وتبقى رأسها حرة، وتظل كما هى، ممتلئة ومرحة. هل بداخلها شىء حميم يقول لها: إن الأمور لن تتطور للأحسن؟ نعم. فى ثوان قليلة تقبض عليها على نحو يثير الإعجاب، وسرعان ما تزول. زوجها يدب للمرة الأخيرة، ويشب متطلعاً بلهفة: نحو وجهها؟ نحو البندقية التى لا تبعد سوى بوصات قليلة؟ لسنا ندرى.

ماذا يعنى هذا كله؟ إذا كان لى أن أحاول تقديم تفسير فيجب أن أبادر إلى القول بأنه لن يكون التفسير. فإعجابى بهذه المسرحية راجع لأنها ليست بحثًا أو رسالة جامعية، ومن ثم فأى تفسير لن يعدو أن يكون نظرة جريئة إلى الكل. ومن المؤكد أنها مسرحية عن الإنسان الذى يطوح بحياته بعيدًا، هى مسرحية عن الإمكانات الضائعة، هى ترينا - على نحو كوميدى وعلى نحو تراجيدى معًا - الإنسان ضامرًا ومشلولاً، ثلاثة أرباعه لا جدوى منها، ثلاثة أرباعه قد ماتت. لكن المفارقة أنها ترينا إياه وهو لا يعى سوى أنه محظوظ، لأنه لا يزال على قيد الحياة. هى صورة لنا نحن أنفسنا. ونحن نكشر عن أسناننا دائمًا، ليس كما فعل «يا جلياسى» مرة كى يدارى قلبه الكسير، لكن لأن أحدًا لم يقل لنا إن قلوبنا قد كفت عن الخفقان منذ زمن بعيد.

هذا موضوع مقلق بما فيه الكفاية، وهو حقيقى ونابض بالحياة بالنسبة لأى جمهور اليوم، وفى نيويورك - التى رفضت المسرحية - أكثر من أى مكان آخر، ولا أدرى كيف كان يمكن التعبير عن مثل هذا الموضوع بطرائق أكثر «واقعية». هى صرخة يأس، لكنها تتضمن - فى الوقت نفسه - شيئًا إيجابيًا جدًا، أكثر إيجابية مما قدم بيكيت فى أى من أعماله. إنها فردوس مفقود، عن الإنسان وحده، لا عن أية حالة أخرى، وهى حين ترينا الإنسان محرومًا من معظم أعضائه فهى تعنى أن الإمكانات كانت دائمًا موجودة، ولا تزال موجودة، لكنها مطمورة يتم تجاهلها. وعلى خلاف بقية مسرحيات بيكيت، هى ليست رؤية لشرط وجودنا الساقط فقط، لكنها هجوم على عمائنا المحتوم كذلك.

ثم هى تتضمن إجابتها على هذا النقد الواضح الذى يوجه إليها بأنها ليست سوى قطعة أخرى من الكآبة والتشاؤم، لأن السيدة حين تنظر إلينا وهى مستكنة فى تلتها، مرتاحة قدر راحتنا ونحن فى مقاعدنا، فتلك صورة بارعة للتفاؤل: هذا الجمهور (وبينه النقاد) فى أى مسرحية (أو فيلم) سيجد الإجابات بعد ساعتين، التى تؤكد - على نحو سطحى فارغ - أن الحياة طيبة، وأن هناك أملا دائمًا، وأن كل شىء سينتهى إلى ما يرام. وهؤلاء معظم ساستنا: يبتسمون ابتسامات واسعة، من الأذن للأذن، وهم مدفونون حتى الأعناق.

هى وثبة طويلة وخطوة قصيرة إلى «العام الماضى فى مارينباد» ولأولئك الذين لم يشاهدوا الفيلم أقول إنه محاولة لشق ذلك المفهـوم المستقـر للزمن من حيث هو تتابع لا ينقطع. ومؤلفو الفيلم - صادرين عن حساسية وخبرة القرن العشرين - ينكرون فكرة أن الماضى هو الماضى، وأن الأحداث فى الحاضر يتبع أحدها الآخر فى نظام زمنى. قد يقال إنه هكذا يمضى الزمن فى الأفلام، لكن هذا تقليد متعسف وضحل وغير حقيقى عند صناع الفيلم، والزمن بالنسبة للإنسان يمكن أن يكون تداخل تجارب هائمة، لا يشبه الزمن بالنسبة للأشياء التى لا تمسها الأحداث. والزمن فى السينما هو زمن متابعة اللقطة، لا يهم إن كانت فى الماضى أو فى المستقبل، وفعل مشاهدة فيلم هو سلسلة من «لحظات الآن»، والفيلم هو تجميع عاطفى حار لهذه «الآنات»، والمونتاج ليس النظام، لكنه العلاقات.

فى «مارينباد»، فى قلعة بافارية موحشة ثقيلة الزخارف، فيما يبدو أنه فندق، ثمة رجل وامرأة يتبادلان شذرات مهشمة من العلاقات، والتتابع لا يمضى زمنيًا أو شعوريًا، بل يمضى حسب التطور من اتجاه لاتجاه، الماضى والحاضر موجودان جنبًا لجنب، يلعبان أحدهما مع الآخر حينًا، وضده حينًا آخر، فى تكرارات وتنويعات لا تنتهى.

الفيلم تجربة فى الزمن، يحاول أشياء كنت أتوق لرؤيتها. وقد كنت أود أن أقول إننى أعجبت بالنتيجة، لكن موضع الدهشة هو أنه ما بين نقطة البداية الصحيحة تمامًا (من وجهة نظرى)، والتنفيذ الممتاز دون شك (الإخراج والتصوير والتقطيع كلها رائعة)، سقط الفيلم فى التسطيح تمامًا، وقد وجدته فارغًا ومدعيًا، مقلدًا ودخيلاً على الفن.

والمشكلة هى أن مؤلفى الفيلم كانوا مدفوعين بانبهارهم بتجربتهم وحدها، دون أى شىء آخر. ومجموعة الصور التى يقدمونها لنا - هنا تكمن المقارنة مع بيكيت، وستكون فى غير صالحهم - هى بلا معنى، هنا تجربة التجريد فى مواجهة تجريد الواقع، وقد يقال إن استجابتى ذاتية خالصة، وإن الصور التى تبدو لى بلا معنى قد تبدو مثيرة للإزعاج عند شخص آخر. قد يكون هذا صحيحًا، لكن النقطة التى أود توضيحها هى أن هناك فرقًا هائلاً - وكلنا مهيأون لمثل هذا الحكم - بين الشىء الحقيقى والشىء الذى يفتقد أى معنى، بين بيكاسو والفرشاة المعلقة بذيل حمار.

وإننى أحس أن عالم «مارينباد» - وفيه يرمز لتلك الرتابة الميتة للأثرياء بأشخاص ذوى وجوه كأنها ماتت ثم بعثت، تلبس سترات العشاء أو فساتين من «شانيل» وتجلس بأناقة فى جماعات متجمدة أو منهمكة فى ألعاب صامتة لا تنتهى - إنما هو تصوير ثقافى يستخدم مواداً بصرية، نشأنا على رؤيتها - عبر السنين - فى الباليه، وفى أفلام «كوكتو» وما إلى ذلك، وما أبعد هذا عن تلك الصور الملحة المقلقة، التى يصدمنا بها بيكيت.

ويبقى الفيلم تجربة راديكالية، وجه الاهتمام به عندى، هو علاقته بالمسرح. وهو يؤكد - من جديد - اقتناعى بأننا فى المسرح - وربما أكثر من السينما - لم نعد بحاجة لأن نبقى مقيدين إلى الزمن أو الشخصية أو الحبكة، لم نعد بحاجة لاستخدام هذه الدعائم التقليدية، ورغم ذلك تبقى أعمالنا حقيقية ودرامية وحافلة بالمعنى.

إن فن الموسيقى الذى يقوم على فكر رياضى أو عددى Serial Music، يقوم على اختيار سلاسل من العلاقات أو النوت الموسيقية، فيما يمكن أن يكون نظاماً، ثم مواجهة هذا النظام برغبة المؤلف الموسيقى وحساسيته. افتقاد الشكل المتوهج يلاقى شكلا صارماً، عن هذا اللقاء تتم صياغة سلسلة جديدة من النظام. خذ مثلا، خشبة مسرح وأربع شخصيات، فى هذه الذرة هناك إمكانات لا نهاية لها (هى بمعنى من المعانى «وراء الحافة»، وتأمل أى تنويعات باهرة يمكن غزلها) أربع شخصيات أو بالأحرى أربعة ممثلين، لأن الممثل الواحد يمكن أن يكون عجوزاً وشاباً، متسقاً ومضطرباً، شخصاً واحداً أو كثيرين، هنا بالفعل مجموعة من العلاقات، يمكن أن تخرج منها مثل العلب الصينية - علاقات أخرى، وتتطور رقيقة، درامية أو هزلية. هنا تصبح قيمة العمل - كما هو الشأن فى الرسم التجريدى والموسيقى القائمة على الفكر الرياضى - انعكاساً مباشراً لطبيعة الدرامى نفسه، طبيعته بالمعنى الأعمق، أى خياله وخبرته، وذلك التفاعل الذى لا ينتهى فى داخله بين المجتمع من ناحية ومزاجه الخاص من الناحية الأخرى.

وثبـات وارتـدادات:

لا فائدة من وضع الخطط. فنحـن فى المسـرح نقضى كل دقيقـة نجد أنفسنا فيها أحرارًا، فى اللقاء والطعام والشراب والحديث، ونحن - بالليل وبالنهار - نحلم بمشروعات، ورغم أننا نؤمن بتلك المشروعات ونعلنها، فإنها ليست هى ما نفعل فى النهاية، نحن أشبه بكرات البينج بونج فى وثباتها وارتداداتها أمام شبكة الأحداث. وإننى دائمًا أجد نفسى فى أبعد الأماكن عما أتوقع، وقد طوحت بى من مكان لآخر عقبات ظهرت على نحو مفاجئ.

هذه السنة ١٩٥٨، قضيتها فى الهـواء طـائرًا بين لنـدن وبـاريس ونيويورك، هذا كله بسبب البوليس الفرنسى، والجمهـور الذى صدم عشيـة عيد الميلاد، ومواطنى مدينة دبلن، والضباب الكثيف فوق القنال الإنجليزى.

ولو أن صديقتى «سيمون بيريو» مديرة «مسرح أنطوان فى باريس» حيث كنت ذاهبًا لأخرج مسرحية اسمها «الشرفة» فى يناير - لم تتصل بمركز البوليس لتناقش مشكلة خاصة بأماكن انتظار السيارات، لكان محتملا أن أهبط فى أحد السجون الفرنسية - فحين كانت فى مركز البوليس أومأت لها يد نحو غرفة داخلية، وهناك قيل لها - خارج السجلات - إنها لو شرعت فى تقديم هذه المسرحية، فإن شغبًا سيحدث (سينظمه البوليس... بالطبع!)، وسيغلق المسرح - وهذه المسرحية كان قد تصادف عرضها فى لندن، دون إثارة أية فضائح، لكن لأنها تظهر قسًا وجنرالاً فى مبغى، فقد كان هذا أكثر مما يحتمل الفرنسيون، فى وجه هذا التهديد، أرغمنا على أن نؤجل «شرفة» جان جينيه، ونضع مكانها مسرحية آرثر ميلر «مشهد من الجسر»، وهى مسرحية كنت قد أخرجتها فى لندن قبل عام، لكن سلطاتنا لم تصرح بها، لأن بها رجلين يتبادلان القبلات. وهو موقف يوافق عليه الفرنسيون دون تردد.

وأنا لا أسمح لأحد أبدًا بحضور التدريبات، لكننى اكتشفت ذات ليلة - ونحن نجرى التدريبات على هذه المسرحية فى لندن - أن مارلين مونرو استطاعت التسلل

إلى إحدى شرفات المسرح، فصعدت نحوها مستثارًا كى أطردها خارجًا، لكنها نزعت سلاحى بنظرة عينيها الواسعتين، وقالت: «إننى لم أحضر بروفات فى حياتى من قبل..» ثم أضافت نقدها على الفور وهى تشير إلى مارى أور: «هذه الفتاة ممثلة رائعة، لكن المفروض فى مسرحية أرثر أنها فى السادسة عشرة، وليست هناك فتاة فى السادسة عشرة تتثنى على هذا النحو...»، وظننت أن مارلين يجب أن تعرف مارى حتى تلطف من نقدها.

ثم وجدت نفسى أجلس أثناء التدريبات فى «مسرح أنطوان» مع الكاتب الفرنسى المعروف «مارسيل إيميه»، وكان مصدومًا من تلك البراءة المفرطة التى تلعب بها الممثلة «إيفلين داندرى» الدور نفسه، فصاح وهو يمسك بذراعى: «هذه الفتاة يجب أن تتحرك كما لو كانت تعرف أنها جذابة، وبعد كل شىء فإن المرء فى السادسة عشرة يعرف الكثير عن الحياة». كان على صواب بالطبع، ولم تكن هذه جوانب مختلفة من الحقيقة نفسها، فى فرنسا يمكن للإنسان أن يكون أكثر أمانة وصدقًا مع الحياة عنه فى إنجلترا، فنحن هنا جميعًا متواطئون فى مؤامرة هدفها إخفاء الحقيقة عن أنفسنا وسط ضباب كثيف من التظاهر بالتفاؤل والمرح.

لهذا لم يتقبل الإنجليز مسرحية «الزيارة»، وهى مسرحية وقعت عليها حين كنت أعمل فى باريس للكاتب السويسرى «فريدريش دورينمات»، وافتتحت فى برايتون عشية عيد الميلاد، وكان يلعب بطولتها «الإخوة لنت»، وجاء جمهور من الأعمام والعمات، ممتلئين قيافة وحبورًا وابتهاجًا، يلبسون - بالفعل - قبعات ورقية، تجمعوا ليشهدوا «الإخوة لنت»، وقر فى عقولهم أنها لابد حكاية حلوة فيها شموع وشمبانيا، وهم يحملون فى داخلهم يقينًا مبعثه الحنين للماضى بأن الفضائل الأرستقراطية فى الذوق والأناقة لازالت تسود العالم، فوجدوا أمامهم مسرحية مهمة ومريرة عن صور التهرب وافتقاد الشرف فى خلق أهالى الأقاليم، وحين أسدل الستار على جثة «ألفريد لنت» وهى تحمل إلى الخارج تحت أضواء عيد الميلاد المتوهجة، كان الأمر لكمة أصابت وجه الجمهور الذى تدافع هاربًا من المسرح فى غضب صامت.

وحيثما قدمنا المسرحية، واجهتنا الاحتجاجات، وفى لندن، سرعان ما اكتشف مديرو المسارح الأسباب الملائمة للحيلولة بيننا وبين الحصول على خشبة مسرح، وجاء اليوم الذى يجب فيه اتخاذ قرار نهائى حول الحصول على مسرح «الإخوة لنت»، وذلك اليوم هبط ضباب كثيف على باريس، غطى كل مطاراتها فركبت عبارة «السهم الذهبى». وأنا قلق حول احتمال ضياع يوم كامل هنا، أو هنـاك، وتحركت العبـارة لتعبر القنال فى بطء قاتل وبوق الضباب ينعق، وأنا أتمشى - فاقد الصبر - على ظهر العبارة.

فجأة رأيت شخصاً بلا حراك، له فك عريض، كأنه رسم سيلويت على خلفية الضباب الأبيض. شخصاً لم أكن رأيته منذ آخر مرة كنت فيها فى نيويورك، هو رجل من رجال المال والأملاك الكبار، يستطيع أن يهدم ويبنى مدناً بأكملها. قال لى: «إننى أكمل الآن بناء مسرح جديد فى برودواى، يكلفنا مليون دولار، وأريد أن أعثر على عمل مثير حقاً لافتتاحه.»، بعدها بأيام كنت فى «دبلن» وكان «الإخوة لنت» يعملون الآن مع رجل آخر من كبار رجال المال هو «روجر ستيفنس»، الذى اشترى يوماً مبنى «الإمباير ستيت»، وهو من عشاق المسرح، وكان المدير المسئول عن شباك التذاكر يشرح لنا سوء الحالة. ويفسرها بأن الرأى العام الكاثوليكى قد صدم بالعمل، ويقول بكآبة، «إنه التابوت»، وشهد روجر ستيفنس عرضاً حزيناً فى مسرح شبه خال من الجمهور ثم قال: أظن أن هذا العمل سيكون مثيراً فى نيويورك».

هكذا، انقلبت كل الخطط رأساً على عقب: استبعدت لندن، وأجل عرض «إيرما الغانية» ولكى أصل نيويورك فى الموعد المناسب كان على أن أستقل الطائرة من باريس فى منتصف الليلة الأولى لعرض «مشهد من الجسر» ومن مطار «أورلى» تلفنت للمسرح وسمعت التصفيق، فعرفت أن كل شىء سار على ما يرام. وبعد عدة أسابيع، سمعت الصوت نفسه الذى يدفئ القلب. وكان يعنى - هذه المرة - أن نيويورك قد تقبلت هذه المسرحية القاسية الخشنة، فى المسرح الجديد الذى أطلق عليه الآن اسم «الإخوة لنت».

في اليوم التالي، عدت إلى لندن لأبدأ العمل في «إيرما الغانية»، وهنا دارت العجلة دورتها الكاملة: ولو لم أعمل في لندن، لما كان ممكنًا أن أقع على «مشهد من الجسر» وأحملها إلى باريس. ولو لم أعمل في باريس لما كان ممكنًا أن أجد «إيرما الغانية» لأقدمها في لندن.

ومن جديد دارت المناقشات، أن الأمريكيين سيصدمون هذه المرة، كثيرون شهدوها في باريس وقالوا بأن برودواي يمكن أن تتقبل مسرحية قاسية وخشنة، لكنها ستجفل من تلك الحكاية الساذجة عن مغامرات بغي صغيرة. وحملنا النص إلى مكتب لورد تشمبر لين، الذي أجازه كاملا – لدهشتنا جميعًا – عدا كلمة حذفها دون تفسير: «كيكي KiKi»، ولم أجد الحماس الكافي لأن أقول له إن تلك الكلمة في العامية الباريسية تعني ببساطة «العنق» وافتتحت المسرحية في «بور تموث»، واحتشد الصحفيون كأسراب النحل، كانوا يريدون أن يعرفوا: هل سيصدم جمهور بورتموث لكن هذا لم يحدث، ووقف الجمهور إلى جانب المسرحية، ثم افتتحت في لندن، ومن جديد ارتفع الصخب: صخب من جانب هؤلاء الذين صدموا، وصخب من جانب أولئك الذين توقعوا أن يصدموا... ثم لم يجدوا شيئًا صادمًا... على الإطلاق.

لكنني غدًا سأكون في الطائرة مرة أخرى، وليست لدى أية خطط على الإطلاق كل ما لدى هو قرار حاسم بألا أضع قدمي في أي مسرح لمدة سنة على الأقل، ومهما يحدث، مثل كل الخطط، فإن هذا القرار بدوره معرض؛ لأن يتغير بسبب ملاحظة عابرة!

جروتوفسكي :

جروتوفسكي متفرد، لماذا؟ لأنه لا أحد – بقدر علمي، لا أحد منذ ستانسلافسكي – قد بحث طبيعة التمثيل، ظواهره ومعناه، وطبيعة وعلم عملياته العقلية الفيزيقية الانفعالية بحثًا عميقًا مثل جروتوفسكي.

وهو يسمى مسرحه معملا، وهذا صحيح. إنه مركز بحث، ولعله المسرح الطليعي الوحيد الذي لا يعد فقره نقصًا فيه. ولا تؤدي فيه الحاجة للمال إلى استخدام وسائل

قاصرة تؤدى - على نحو آلى - إلى تخريب التجارب. فى مسرح جروتوفسكى - شأن كل المعامل الحقيقية - فإن التجارب العلمية صحيحة لأنها تلتزم بالشروط الأساسية للتجريب، فى مسرحه، ثمة تركيز كامل تمارسه جماعة صغيرة العدد، ثمة وقت لا نهاية له. وهكذا، إذا كنت معنيا بكشوفه عليك أن تمضى نحو مدينة صغيرة فى بولندا.

أو افعل مثلما فعلنا: هات جروتوفسكى إلى لندن.

لقد عمل مدة أسبوعين مع جماعتنا. لن أصف عمله، لماذا لا؟ أولاً: لأن معظم عمله لا يصبح حراً إلا حين يصبح محل ثقة. والثقة تعتمد على الثقة بأنه لن يفشى سره. ثانيًا: لأن عمله فى جوهره عمل غير لفظى. والتعبير عنه بالألفاظ يؤدى إلى تعقيد، وربما تدمير، تلك التدريبات التى تبدو واضحة حين يتم التعبير عنها بالإيماء، وحين يؤديها العقل والجسد وحدة واحدة.

ماذا يقدم هذا العمل؟

يقدم لكل ممثل سلاسل من الصدمات: صدمة أن يجد نفسه فى مواجهة تحديات صغيرة لا يمكن التغلب عليها. صدمة أن يرى نفسه متلبسًا بحيله وأساليب هروبه وكليشيهاته. صدمة أن يحس بشىء من مصادره الثرية غير المستغلة. صدمة أن يجد نفسه مرغمًا على الإجابة عن سؤال: لماذا هو ممثل أصلاً؟. صدمة أن يجد نفسه مرغما على الاعتراف بأن مثل هذه الأسئلة موجودة بالفعل، وأنها يجب أن تواجه فى يوم ما، رغم ذلك التقليد الإنجليزى المتصل بتجنب الجدية الكاملة فى شئون فن المسرح، وعليه أن يعد نفسه لمواجهتها. صدمة أن يرى أنه فى مكان ما من هذا العالم، يعد التمثيل فنًا يقتضى التفانى الكامل والرهبانية المطلقة، وأن عبارة أرتو - التى تكررت حتى ابتذلت - «لأكن قاسيًا على نفسى» إنما هى طريقة حياة أصيلة لحفنة قليلة من الناس فى مكان ما.

هذا مع شرط ضرورى: إن هذا التفانى فى التمثيل لا يجعله غاية فى ذاته، على العكس، فعند جيرزى جروتوفسكى ليس التمثيل سوى مركبة أو أداة نقل. كيف يمكننى أن أصوغ هذا؟ إن التمثيل ليس مهربًا، ليس ملجأ، وطريقة الحياة هى طريقة من أجل

الحياة. هل يبدو هذا القول مثـل شعار دينى؟ هو كذلك، وهـذا شىء يحيط كل جوانبه، لا أكثر ولا أقل. والنتائج؟ بعيدة الاحتمال. هل ممثلونا أفضل؟ هل هم بشر أفضل؟، ليس الأمـر على هذا النحـو، قدر ما أرى، لا قـدر مـا يستطيـع أحـد أن يدعى. (وبطبيعـة الحـال لم يكن كـل الممثلين مبتهجين بهـذه التجربة، بعضهـم استولى عليه الضجر).

ولكن، كما كتب «جون أردن» فى «رقصة الشاويش ميسجريف»:

داخل التفاحة بذرة ستنمو

فى فرح، وبهجة متصلة

لتنبت شجرة فاكهة مزهرة

تبقى دوماً، وللأبد...

فى عمل جروتوفسكى وعملنا نقاط تواز والتقاء، عن طريقها، وعن طريق التعاطف والاحترام، استطعنا أن نصل معاً.

غير أن حياة مسرحنا تختلف عن حياة مسرحه من كل الوجوه. إنه يدير معملا، ولا يحتاج إلى جمهور إلا أحياناً، وبأعداد قليلة، وتراثه الكاثوليكى، أو معاداة الكاثوليكية، ففى مثل هذه الحالة يتلاقى أقصى النقيضين، وهو من ثم يبدع طقساً دينيا. أما نحن فنعمل فى بلد آخر، بلغة أخرى، وتراث مختلف. ونحن لا نهدف إلى إقامة قداس جديد، لكن إلى إقامة «علاقة إليزابيثية» جديدة: تربط الخاص بالعام، ما هو حميم بما هو حاشد، ما هو سرى بما هو معلن، ما هو مبتذل بما هو سحرى. لهذا فنحن نريد حشداً على المسرح وحشداً يشاهده، وداخل هذه الخشبة المحتشدة يقدم أفراد أكثر حقائقهم حميمية إلى أفراد بين هذا الجمهور الحاشد ويتقاسمون، معاً، خبرة جماعية.

وقد وصلنا إلى طريقة لتطوير نمطنا الكلى: فكرة الجماعة أو فكرة الطاقم، لكن عملنا دائماً متعجل، وأكثر خشونة من أن يتيح تطوير شىء من الجماعة أكثر من الأفراد الذين يشكلونها.

ونحن نعرف، فى النظرية، أن كل ممثل يجب أن يضع فنه موضع التساؤل كل يوم، شأنه شأن عازفى البيانو والراقصين والرسامين، وأنه إذا لم يفعل، فسيجمد فى مكانه، وينمى كليشيهاته، ثم ينوى فى النهاية. نحن نعرف هذا، لكننا لا نستطيع أن نفعل إزاءه سوى القليل، حتى إننا لا نكف عن اللهاث وراء دماء جديدة وحيوية جديدة. ثمة استثناءات من الموهوبين حقًا، تلك الاستثناءات تحصل - وبطبيعة الحال - على أفضل الفرص، وتستهلك معظم الوقت المتاح.

إن عمل جروتوفسكى ظل يذكرنا بأن ما يحققه - على نحو يشبه الإعجاز - مع حفنة من الممثلين، إنما هو مطلوب - وبالدرجة نفسها - لكل فرد من أفراد فرقتى «الرويال - شكسبير» العملاقتين، اللتين تعملان على مسرحين يفصل بين أحدهما والآخر تسعون ميلا.

إن قوة عمل جروتوفسكى، وصدقه، ودقته، لا يمكن أن تخلف وراءها سوى أثر واحد. التحدى. لا لعدة أيام، ولا مرة واحدة فى العمر، بل كل يوم.

أرتو، والحيرة الكبرى:

كل عمل يهدف لطرح الأسئلة. وحين نكتشف أن بعض الأسئلة التى نطرحها قد طرحها آخرون، ترتفع درجة اهتمامنا على الفور، وحقيقة أنه يوجد فى الطرف الآخر من الأرض إنسان آخر يقوم بذات التجربة تجعلنا متلهفين لمعرفة النتائج، وهذا أمر بالغ البساطة.

وحين أسسنا جماعتنا للبحث المسرحى فى «لامدا» LAMDA فى لندن ١٩٦٤، كان هذا قبل زيارة جروتوفسكى بوقت طويل، ولم تكن جماعات العمل قد أصبحت شيئًا معتادًا بعد. وإننى أذكر جيداً أنه عند نقطة معينة من نقاط عملنا - الذى كان يجرى على المؤثرات الصوتية والصوت الإنسانى والإيماءات والحركة - قال لى أحد أصدقائى: «لقد كنت فى بولندا أخيراً، ولقيت هناك شخصًا يقوم بعمل تجريبى،

لا شك أنك ستجده مثيراً للاهتمام...» وبالفعل أثار هذا اهتمامى، وكان على أن أعرف ماذا يفعل جروتوفسكى.

وأخبرنى جروتوفسكى- بدوره - أنه حين كان يقوم بعمله حول موضوعات تثير اهتمامه، قال له أحدهم «إن كل شىء تفعله معتمد على أرتو!»، فى ذلك الوقت لم يكن جروتوفسكى يعرف من هو أرتو، ولا كنت أنا أعرف. والحقيقة أننى حين كنت أصور فيلمى «آلهة الذباب»، بعد أن انتهيت من إخراج مسرحية فى نيويورك. اتصلت بى سيدة وطلبت منى كتابة مقال صغير عن أرتو لصحيفة طليعية محدودة، كما دعتنى أيضًا لإلقاء محاضرة، والإجابة عن أسئلة حول تأثير أرتو على، وعلى مسرحنا.

وكما هو حالى دائمًا، كنت أبعد ما يكون عن الاقتراب من المسرح حسب منهج نظرى، لدرجة أنه لم تكن لدى أدنى فكرة عمن يكون أرتو، لكن الحقيقة التى كتبتها هذه السيدة، ليس بحرارة وعاطفة فقط، بل بيقين راسخ أيضًا من أننى لابد قد عرفت أرتو، جعلتنى أفكر فى الأمر، ويومًا قصدت إحدى المكتبات، ووجدت كتابًا لأنتونين أرتو، فأخذته، وهكذا عرفت أرتو للمرة الأولى. لم أكن أدرى أن الأرض قد تهيأت طوال سنوات لهذه المعرفة، ولهذا فقد كنت مستعداً لأن أتأثر به تأثيراً عميقًا، فى الوقت نفسه كان ثمة صوت يحذرنى بأنه حتى أشد الرؤى إثارة للصدمة لن تكون أكثر من بعد واحد آخر، مجرد شظية واحدة أخرى من الحيرة الكبرى.

بينى وبين جروتوفسكى قامت صداقة عميقة، فقد رأينا أننا مشتركان فى السعى للهدف نفسه لكن خطواتنا مختلفة. فعمل جروتوفسكى يمضى أبعد وأبعد نحو العالم الداخلى للممثل، حتى النقطة التى يكف عندها الممثل أن يكون ممثلا. ويصبح إنسانًا فى الجوهر، لهذا فثمة احتياج لكل العناصر الدينامية فى الدراما، حتى يمكن لكل خلية فى الجسم أن تندفع للكشف عن أسرارها، وفى البداية يكون وجود المخرج والجمهور ضروريًا لتقوية هذه العملية، لكن الممثل حين يمضى أعمق فأعمق لابد أن يشحب ويذوى كل شىء خارجى، حتى يبلغ النهاية، حيث لا يصبح هناك ممثل ولا مسرح ولا جمهور، فقط إنسان متوحد يعمل على إخراج درامته المطلقة وحده. عندى،

يمضى طريق المسرح فى الاتجاه المعاكس، يؤدى من التوحد إلى مفهوم يتنامى ويتصاعد لأنه مشترك. فالحضور القوى للممثلين، والحضور القوى للمشاهدين يؤدى لدائرة ذات قوة متفردة، يمكن أن تسقط الحواجز، حتى يبدو ما هو غير مرئى حقيقياً، وحينذاك تصبح الحقيقة العامة والحقيقة الخاصة جزأين لا ينفصلان عن التجربة الأساسية نفسها.

كم شجرة تكون غابة؟

لا يمثل أى من بريشت وأرتو الحقيقة المطلقة، بل كانا يمثلان جانباً معيناً منها، وميلاً نحوها، وفى زماننا هذا، فربما كانت آراؤهما - على التحديد - هى التى تلقى معارضة مباشرة وكاملة. ومحاولة اكتشاف أين وكيف وعند أى مستوى تصبح هذه المعارضة غير حقيقية، هى مسألة وحدها تثير عندى اهتماماً كبيراً، خاصة فى تلك الفترة من ١٩٦٤، ما بين موسم «مسرح القسوة» وإعداد «مارا/صاد». وخلال لقائى الأول ببريشت (فى برلين سنة ١٩٥٠، حيث كنا فى جولة بعرض من إخراجى لمسرحية «دقة بدقة» فيما كان يسمى آنذاك «مسرح شكسبير التذكارى»)، ناقشنا مشاكل المسرح معاً، والحقيقة أننى وجدت نفسى لا أستطيع موافقته فى آرائه حول الوهم ورفض الوهم. وقد رأيت فى عرضه «الأم شجاعة» مع «البرلينر إنسامبل» أنه مهما فعل من أجل تحطيم الاقتناع بحقيقة ما يحدث على الخشبة. كلما دفعنى - أكثر وأكثر - إلى الدخول فى الوهم قلباً وقالباً!

وإننى أعتقد بوجود ارتباط مدهش ومثير للاهتمام بين كريج وبريشت، فحين طرح كريج هذا السؤال: «ما هو الضرورى الذى يوضع على المسرح كى نصور غابة..»؟ فجر - على نحو مفاجئ - الأسطورة القائلة بضرورة أن صور غابة كاملة: بأشجارها، وأغصانها وفروعها وأوراقها وبقية ما فيها، وفى اللحظة التى طرح فيها هذا السؤال انفتح الباب - على نحو مفاجئ كذلك - على الخشبة العارية والعصا المغروسة وحدها كى توحى بما تشاء أنت لها أن توحى.

الآن يبدو لى أن هناك جانباً من بريشت يتبع الخط نفسه من التفكير، لكنه يتعلق بالتمثيل، ذلك أن الممثلين الذين لديهم ما يسمى «دور الشخصية» يميلون عادة إلى الإحساس بأنهم كى يؤدوا عملهم على نحو مشرف، يجب أن يصور الواحد منهم لمحة من كل جانب من جوانب تلك الشخصية، أمام النظارة. وهو هناك، فى التدريبات، يريد أن يؤدى عمله أفضل أداء، ويرى أوصافًا فى النص تحدد ملامح الشخصية، ويحس بأنه يجب أن يبذل أقصى الجهد فيها. حين تتعامل مع مسرحية طبيعية تستطيع أن تخدع نفسك بأن تفكر أن بوسعك عمل هذا كله باستخدام الماكياج والأكتاف الحدباء والأنوف الاصطناعية والصوت المضبوط الذى يقلد الحياة، أما حين يكون بين يديك نص أكثر ثراء لشكسبير مثلاً - فإن حقيقة الشخصية تصبح أشد كثافة، وسترى تمامًا شبه هذا الشخص، وتسمع رنة صوته، وتعرف كيف يفكر، وستعرف أيضًا أى مشاعر تسرى فيه. هنا يصبح كل شىء معقداً أكثر، وحقيقياً أكثر، لأن هناك معلومات أكثر، وإذا كنت حاسبًا آليًا (كمبيوتر) فبوسعك أن تحصل على مزيد من المادة حول حقيقة هذا الشخص، وذلك الموقف.

ولكى تبلغ هذا كله فى الزمن المحدد نفسه - لأن عرض المسرحية غير الطبيعية يستغرق زمن عرض المسرحية الطبيعية نفسه - فإن عليك - أنت الممثل - أن تفعل المزيد فى كل لحظة، وبالتالى فإن التبسيط هو أهم أسلحتك، وإذا استطعت - آنذاك - أن تنظر إلى تشخيصك - وهذا ما يطرحه بريشت مفتوحًا - يعنى إذا كنت، مثلاً، تشخص رجلا عجوزاً، فهل أنت بحاجة لأن يتهدج صوتك، تمامًا كما أنت بحاجة إلى الارتجاف والمكر؟، وإذا استطعت أن تهبط بهذا الجانب الفيزيقى من الشخصية إلى تخطيط بسيط، لا لفضيلة فى هذا التخطيط فى ذاته، لكن لأنك حين تفعل هذا، يمكنك تاكيد أشياء أخرى هى أجزاء من الحقيقة أيضاً، فى هذه الحالة ستزداد الوسائل التى تصبح طوع إرادتك. وأعتقد أنه فى هذه المساحة تلتقى الثورة البصرية التى أحدثها كريج بثورة التمثيل عند بريشت.

وأظن هنا خطراً فادحًا، فقد أسىء فهم ستانسلافسكى، وأسىء فهم بريشت. ويتخذ سوء فهم بريشت منحى تحليلياً خالصا، غير تلقائى، معادياً للتمثيل وللعمل فى التدريبات، كأنه يكفى أن تقعد هناك فى هدوء وبرود حيث تقدم تحديداً ثقافيا لأهداف المشهد المسرحى. إن هدف المشهد وطبيعته إنما يتم الوصول إليهما عن طريق عملية التدريبات وهذه - دائمًا - مسألة يتم بحثها عن طريق نسيج كامل من الأدوات والوسائل: المناقشة والارتجال والإحساس بالعناصر المختلفة والتعبير عنها، ثم لابد من عمل هذا كله على خشبة تفتقد البساطة، حيث ستتوفر لك مادة بالغة الثراء، يتحتم أن يتم تبسيطها، وهنا يتدخل إصرار بريشت على وضوح الفكر ليؤدى دوره.

عند أرتو: المسرح نار، وعند بريشت: المسرح رؤية واضحة، وعند ستانسلافسكى المسرح هو الإنسانية. ولماذا يتحتم أن تختار بينهم؟

هذا حدث فى بولندا:

قابلت «جان كوت» لأول مرة فى ملهى ليلى بوارسو، كان الليل قد انتصف، وكان هو محشوراً بين جماعة من الطلبة تصخب صخبًا شديداً، وأصبحنا صديقين على الفور، فقد تعرضت فتاة جميلة للقبض عليها نتيجة خطأ ما أمام أعيننا، وهب جان كوت للدفاع عنها، وبدأت ليلة حافلة بالمغامرة المثيرة انتهت فى الرابعة من الصباح، ونحن - جان وأنا - فى مقر القيادة العليا للبوليس البولندى، نعمل لتأمين إطلاق سراح الفتاة الجميلة. عند هذه النقطة بالضبط بدأ إيقاع الأحداث يهبط، ولاحظت أن رجال البوليس كانوا ينادون صديقى الجديد بلقب «أستاذ» (بروفيسور)، وخمنت أن هذا الرجل المقاتل، حاضر الفكاهة، هو مثقف، كاتب ربما أو صحفى، وقد يكون عضواً فى الحزب. وكان هذا اللقب «بروفيسور» لا يلائمه. سألته ونحن نمضى فى شوارع المدينة الصامتة إلى بيوتنا: «بروفيسور» فى أى شىء؟ أجابنى: «فى الدراما».

إننى أحكى هذه الحكاية كى أشير إلى سمة من سمات مؤلف «شكسبير معاصرنا» الذى أعتبره كاتبًا متميزًا. ها هو رجل يكتب عن اتجاه شكسبير نحو الحياة صادراً عن التجربة المباشرة. فلا شك فى أن «كوت» هو الكاتب الوحيد عن المسائل الإليزابيثية الذى يفترض أن كل واحد من قرائه معرض - فى لحظة أو أخرى - لأن يصحو فى منتصف الليل على طرقات رجال البوليس، وإننى متأكد أنه وسط ملايين الكلمات التى كتبت عن شكسبير - والتى تحول تقريبًا دون أن يقول شخص أيًا كان أى شىء لم يسبق قوله - يبقى مؤلفًا متميزًا ومتفرداً هذا الذى يناقش نظرية الاغتيال السياسى، فيفترض أن حديث المخرج لممثليه سيبدأ بالكلمات التالية:

«هناك منظمة سرية تستعد لعملية ما، وأنت ستذهب إلى فلان، وتحمل حقيبة ملأى بالقنابل اليدوية إلى المنزل رقم (١٢)».

إن كتابته معلِّمة ومثقِّفة، ودراسته جادة ودقيقة، مدرسية لا يعلق بها ما يعلق بهذه الصفة عندنا فى العادة. ووجود «كوت» يجعل المرء يعى - على نحو مفاجئ - أنه ما أندر الكاتب أو المعلق الذى تكون له خبرة مباشرة بما يصف، وإنها لفكرة مقلقة أن الجزء الأكبر من التعليقات المكتوبة عن العواطف والسياسة عن شكسبير، إنما هى نتاج بعيد بعداً كاملا من الحياة، يكتبها أشباح محتمون وراء جدران تغطيها النباتات المعشبة.

على العكس، كوت إليزابيثى، مثل شكسبير ومعاصرى شكسبير، فعالم الجسد الحى وعالم الروح عالمان لا ينفصل أحدهما عن الآخر، وهما يتعايشان على نحو مؤلم داخل ذات الإطار، وللشاعر قدم مغروسة فى الوحل، وعين متطلعة نحو النجوم، وخنجر فى يده. ولا يمكن إنكار النقائض فى أية عملية حية.. وثمة تناقض كلى الوجود، لا تمكن مناقشته، ولابد أن يعاش: إن الشعر سحر خشن يخلط الأضداد.

شكسبير معاصر من معاصرى كوت، وكوت معاصر من معاصرى شكسبير، لهذا يكتب عنه ببساطة، ويكتب كتابة من يعرف معرفة مباشرة، لهذا ففى كتابته طزاجة الكتابة التى يقدمها شاهد على العالم، ومباشرة صفحة نقدية مكتوبة عن فيلم لا يزال معروضاً.

هو بالنسبة للدراسات المدرسية يعد إضافة ثمينة، وبالنسبة لعالم المسرح يعد إضافة ثمينة كذلك. والمشكلة الكبرى عندنا فى إنجلترا - حيث تتوفر أعظم الإمكانيات فى العالم لتقديم أعظم كتابنا - هى هذه بالتحديد: ربط هذه الأعمال بحياتنا. إن ممثلينا مهرة وحساسون، لكنهم يخجلون من مواجهة الأسئلة الكبرى، وممثلونا الشباب، الذين هم أكثر وعيًا بالقضايا المميتة المغروسة فى العالم هذه اللحظة، يخجلون من مواجهة شكسبير. وليس صدفة أن ممثلينا - أثناء التدريبات - يجدون مشاهدة التآمر، والمعارك، والنهايات العنيفة «أسهل»، لأن لديهم كليشيهاتهم الجاهزة لهذه المواقف التى لا يتساءلون عنها، لكنهم يتميزون غيظًا من مشاكل الكلام والأسلوب، والتى هى - على أهميتها - لا يمكن أن تجد مكانها الصحيح إلا حين يكون الدافع نحو استخدام الكلمات أو الصور على ارتباط بتجربة الحياة. وإنجلترا يزداد طابعها الفيكتورى، وقد فقدت تقريبًا كل سماتها الإليزابيثية، وهى اليوم مزيج غريب من العوالم الإليزابيثية، والفيكتورية. وهذا يفتح أمامنا إمكانية جديدة لفهم شكسبير، إلى جانب ذلك الميل القديم نحو إكسابه مسحة من الغموض، ومسحة من الرومانسية.

وبولندا - فى عصرنا - هى التى اقتربت أكثر من سواها من الشغب والخطر والشدة والقدرة على الخيال والانغماس اليومى فى العملية الاجتماعية، مما جعل الحياة مرعبة ومليئة بالمكر والوجد بالنسبة لما هو إليزابيثى. لا عجب إذن أن يأتى بولندى ويشير لنا نحو الطريق.

مفاجأة بيتر فايس:

لكى تبدو مسرحية ما شبيهة بالحياة، يجب أن تكون هناك حركة دائمة من الأمام للخلف بين النظرة الاجتماعية والنظرة الشخصية، أو - بكلمات أخرى - بين ما هو خاص وحميم وما هو عام. فى أعمال تشيكوف - على سبيل المثال - نجد هذه الحركة. فهو يضع فى بؤرة الاهتمام مشاعر إحدى الشخصيات، كى يكشف فى اللحظة التالية عن وجه اجتماعى للجماعة. وثمة حركة أخرى أيضًا، وهى تراوح بين الجوانب السطحية

من الحياة وبين أسرارها الخفية، إذا وجدت هذه الحركة أيضًا أصبح نسيج المسرحية ثريًا إلى حد لا نهائى.

وقد اكتشفت السينما – من البداية – مبدأ تغيير المنظور، وقد تقبل الجمهور فى كل ركن من أركان الدنيا – دون صعوبة – لغة اللقطة البعيدة واللقطة القريبة. وقد اكتشف شكسبير وأهل العصر الإليزابيثى اكتشافًا مماثلا، فاستخدموا التداخل بين لغة الحياة اليومية واللغة المحلقة، بين الشعر والنثر، وتغيير المسافة السيكولوجية التى تفصل بين الجمهور والموضوع، والشىء المهم هنا ليس المسافة نفسها، لكنه حركة التداخل والتخارج الدائمة بين مستويات مختلفة، كانت هذه السمة هى ما فاجأنى أكثر حين قرأت – للمرة الأولى – مسرحية بيتر فايس «مارا/صاد» ووجدتها مسرحية جيدة جدا.

ما الفرق بين مسرحية رديئة وأخرى جيدة؟ أعتقد أن هناك طريقة بالغة البساطة للمقارنة بين الاثنتين: المسرحية فى العرض هى سلاسل من الانطباعات، لمسات صغيرة واحدة بعد الأخرى، شذرات من المعلومات أو المشاعر فى تتابع يستثير إدراك الجمهور. والمسرحية الجيدة ترسل الكثير من هذه الرسائل: وعادة ما ترسل الكثير منها فى الوقت نفسه، وعادة ما تتصادم وتحتشد ويتداخل بعضها فى البعض الآخر، وهى – بالتالى – تستثير الذكاء والمشاعر والذاكرة والخيال جميعًا. أما فى المسرحية الرديئة فإن تلك الانطباعات تتباعد بينها المسافات، وهى تتهادى على طول صف واحد، وفى الفجوات الفاصلة بينها يمكن للقلب أن يغفو، ويستطيع العقل أن يتجول بين مضايقات النهار، وأفكار العشاء.

وكل مشكلة المسرح اليوم هى – على التحديد – ما يلى: كيف يمكن أن نجعل المسرحيات أكثر كثافة من حيث التجربة؟ إن الروايات الفلسفية الكبرى أطول كثيرًا من روايات التسلية والإثارة، فالمزيد من المضمون يشغل المزيد من الصفحات، لكن المسرحيات العظيمة والرديئة تشغل الأمسيات، وتستغرق أوقاتًا متقاربة. ويبدو شكسبير أفضل فى التقديم من سواه لأنه يعطينا الكثير، لحظة بعد لحظة، مقابل ما

دفعناه من مال. هذا راجع إلى عبقريته بالطبع، لكنه راجع كذلك للتكنيك الذى يستخدمه. فإمكانيات الشعر المرسل على خشبة مسرح مفتوح تمكنه من أن يقتطع التفاصيل غير الأساسية والأحداث الواقعية غير المهمة، ويحشد بدلها الآراء، والأصوات والأفكار والصور التى تجعل من كل لحظة شيئًا مليئًا بالحركة والبهجة.

واليوم، نحن نبحث عن تكنيك يناسب القرن العشرين ويمنحنا الحرية نفسها، ولأسباب غريبة، لم يعد الشعر وحده قادراً على أداء هذه المهمة، لكن تبقى هناك حيلة ابتدعها بريخت، حيلة جديدة ذات قوة لا يمكن إنكارها، هى تلك التى أسميت – على نحو أخرق – الإغراب «الإغراب هو فن وضع الحدث على مسافة تتيح الحكم الموضوعى عليه، ومن ثم رؤيته من حيث علاقته بالعالم – أو بالأحرى بالعوالم – من حوله» ومسرحية بيترفايس شهادة تقدير كبرى للإغراب، تقتحم أرضًا جديدة مهمة.

وقد اعتبر استخدام بريشت لهذه المسافة – زمنًا طويلا – معاكسًا لتصور أرتو للمسرح من حيث هو تجربة ذاتية مباشرة عنيفة. ولم أعتقد يومًا بصحة هذا الرأى، بل أعتقد أن المسرح – مثل الحياة – يقوم على صراع لا يهدأ بين الانطباعات والأحكام، تعايش مؤلم بين الوهم وانتفاء الوهم لا يمكن فصل أحد جانبيه عن الآخر، وهذا – بالضبط – ما يحققه «فايس»، بادئًا بعنوان المسرحية: «اضطهاد جان – بول مارا – واغتياله كما قدمه نزلاء مستشفى شارنتون للأمراض العقلية، تحت إشراف الماركيز دى صاد»، وكل شىء فى المسرحية مهيأ بحيث يوجه لكمة على الفك للمتفرج، تنضحه بماء مثلج، وترغمه على أن يعمل ذكاءه ليفهم ما حدث له، بعدها توجه له لكمة أخرى، تعيده إلى حواسه مرة أخرى. إنها ليست بريشت تمامًا وليست شكسبير أيضًا، لكنها «إليزابيثية» جدا من ناحية، وتنتمى إلى زماننا كثيراً من الناحية الأخرى.

وفايس لا يستخدم – فقط – المسرح الشامل، بل يستخدم أيضًا تلك الفكرة التى تلقى التقدير منذ زمن بعيد حول ضرورة استخدام كل عناصر الخشبة لخدمة المسرحية. وقوته ليست صادرة عن كم الأدوات التى يستخدمها، لكنها صادرة – فى المقام الأول – عن تلك البلبلة الناتجة عن تصادم الأساليب. فكل شىء موضوع

فى مكانه عن طريق ما يجاوره: الجاد عن طريق الكوميدى، والنبيل عن طريق «الشعبى» والأدبى عن طريق الفج الخشن، والثقافى عن طريق الجسدى، وما هو مجرد تنبعث فيه الحياة عن طريق صور خشبة المسرح، والعنف يتألق عن طريق التدفق الهادئ للأفكار، وتمضى جدائل المعنى فى المسرحية إلى أمام ووراء، عن طريق بنائها، والنتيجة هى صورة بالغة التركيب. إنها مثل أعمال «جان جينيه»: بهو من المرايا أو مجاز من الأصداء، ويجب على المرء أن يظل ينظر للأمام والوراء طول الوقت كى يدرك المعنى الذى يقصده المؤلف.

وقد هاجم أحد نقاد لندن المسرحية على أساس أنها مزيج من أفضل مقومات المسرح من حولنا: البريشتية والتعليمية والعبثية ومسرح القسوة. قال هذا لينتقص من قدر المسرحية، لكننى أعيده هنا فى مديح لها. فقد رأى فايس أن يستخدم كل هذه الأساليب، ورأى أنه بحاجة إليها جميعًا، وكان تمثله لها تاما، فمجموعة المؤثرات غير المتمثلة تمثلاً جيداً لن تؤدى إلا إلى الخلط والتشوش. ومسرحية فايس مسرحية قوية، مفهومها المركزى أصيل إلى حد مدهش، ورسومها «السيلويت» مادة مميزة لا يمكن إخطاؤها. ومن خبرتنا العملية أستطيع أن أقرر أن قوة العرض ترتبط ارتباطًا مباشراً بثراء الخيال فى مادتها، هذا الثراء التخيلى يأتى نتيجة عمل متزامن على عدة مستويات، هذا التزامن - بدوره - جاء نتيجة مباشرة لجرأة فايس فى مزجه بين هذه الأساليب والوسائل الفنية المتناقضة.

هل المسرحية سياسية؟ فايس يقول إنها ماركسية، وقد أصبح هذا الأمر محل جدل طويل. ومن المؤكد أنها ليست جدلية بمعنى أنها لا تثبت صحة قضية، أو تستخلص مغزى (أخلاقيا) ومن المؤكد أن بناءها المنشورى يجعل سطورها الأخيرة ليست هى المكان الذى تبحث فيه عن الفكرة التى توجز للعمل. إن فكرة المسرحية هى المسرحية نفسها، وهذه لا يمكن صياغتها فى شعار بسيط. هى تقف بحسم وصلابة فى صف التغير الثورى، لكنها تعى - على نحو مؤلم - كل العناصر فى موقف إنسانى عنيف، وتقدمها لجمهورها فى صورة سؤال مقلق:

«الشيء المهم أن ترفع نفسك إلى أعلى عن طـريق شـعرك وحده. وأن تنصـرف نحو الداخل والخارج لترى العالم كله بعينين جديدتين...».

يمكن أن يتساءل أحد: «وكيف؟»، عن حكمة يرفض فايس أن يجيب، إنه يرغمنا على أن نربط بين الأضداد وأن نواجه التناقضات. إنه يتركنا عراة. إنه يبحث عن معنى بدل أن يحدد المعنى، ويلقى عبء الوصول إلى إجابات إلى مكانه الحقيقى الذى إليه ينتمى: بعيداً عن الدرامى، داخل أنفسنا.

الفصل الثالث

استفزازات - القسوة والجنون والحرب

مانيفستو الستينيات:

لم تقدم الثقافة خيراً لأى إنسان مهما كان، ولم يحدث أن أدى عمل فنى بإنسان واحد لأن يصبح أفضل مما هو عليه.

* * *

كلما أصبح الناس أكثر وحشية، بدا عليهم، أكثر وأكثر، أنهم يتذوقون الفنون.

* * *

تقديم ريبرتوار من المسرحيات الكلاسيكية هو فى ذاته أمر غير مجد.

ليس هناك أى فارق روحى بين إعادة إحياء إبسن، أو تقديم كوميديا موسيقية.

* * *

ليست المشكلة أننا ننشد التسرية، لكن المشكلة هى أننا لا ننشدها.

ولو أن كل جماهير المتفرجين أصروا على طلب التسرية، ولا شىء سواها، فسيكون على المسارح فى العالم:

(أ) إما أن تخلو تماماً من روادها، مرة واحدة وللأبد.

(ب) وإما أن تبدأ فى التخلص من كثير من الأعمال الجادة.

* * *

لعنة مسارح ستراتفورد أنها دائمًا غاصة بالمتفرجين، وهم يصفقون لأسوأ العروض كما يصفقون لأفضلها، لماذا لا يصرون على طلب التسرية؟ لو أنهم فعلوا لقدمنا لهم أعمالا أفضل.

* * *

النبالة هراء، ولا أحد يعرف ماذا كانت القيم الأخلاقية عند شكسبير، وليس أمامنا سوى أن نمضى نحو ما هو مثبت فى نصوصه اليوم، وليس فى أى من طبعاتها ضمان لطريق التأثير فى المتفرجين حتى يذرفوا الدمع، أو توجيههم نحو حياة ألطف.

* * *

حين يقول أحدهم: «إننى لم أتأثر»، من أعطاه الوهم بأن مشاعره جهاز رصد فائق الحساسية والدقة؟ وهناك دائمًا ناقد واحد يزعم أنه لم يتأثر، وربما كان هذا صحيحًا.

* * *

الذكاء هراء، نحن ننتج نوعًا من الممثلين المصابين بندوب من التطرف. التمثيل أجوف، والطبيعة شيء مسطح، وهو يمضى بذكاء بين الاثنين فى التمثيل: الشرارة فى المنتصف، والقطبان متباعدان.

* * *

على الممثل ألا يكتفى بتقديم ما يفهمه، لأنه فى هذه الحالة سيجعل سحر الدور على قدر مستواه، بل عليه أن يجعل الدور يثير فى نفسه كل الأصداء التى لا يستطيع أن يبلغها وحده.

* * *

«البرلينر – إنسامبل» أحسن فرقة فى الدنيا، وهى تخصص للتدريبات أوقاتًا طويلة جدا، وفى موسكو ثمة أعمال استغرقت التدريبات فيها سنتين كاملتين ثم جاءت النتيجة مفزعة، هذا حظ عاثر، لكنه لا يثبت أن التدريبات الطويلة أمر سيئ.

* * *

البعض ينفق أمواله بحكمة والبعض يبددها، لكن هذا لا يثبت أن الفرقة الدائمة ستكون بحالة أفضل إذا افتقرت إلى المال.

* * *

حين تحدث السورياليون عن اللقاء بين المظلة وماكينة الخياطة فإنهم قالوا شيئًا، والمسرحية هي لقاء بين الأضداد، وهذا هو التجانس المسرحي، الانسجام تنافر وتعارض.

* * *

إذا لم تجعلنا المسرحية نفقد توازننا، أصبحت الأمسية كلها فاقدة التوازن.

* * *

إذا أثبتت المسرحية أي شيء نحن نؤمن به فعلا فلا جدوى منها بالنسبة لنا، اللهم إلا إذا أكدت - بالطبع - فكرة أن المسرح يمكن أن يساعدنا على رؤية أفضل.

* * *

المسرح الاجتماعي مات ودفن، المجتمع بحاجة إلى تغيير، وهي حاجة ملحة، ولكن فلنستخدم أدوات صالحة على الأقل، والتليفزيون أداة حقيقية، أما استخدام مسرحية لشن حرب فهو كمن يحرث في البحر.

* * *

المسرح الاجتماعي لا يستطيع أن يبلغ هدفه بالسرعة الكافية، والوقت الطويل الذي يستغرقه التصوير يرغمه على تبسيط قضيته، وهي - على التحديد - النقطة التي يثيرها خصومه، لقد اجتاحت «البرلينر- إنسامبل» لندن مثل العاصفة، ما الذي سنظل نذكره، المهارة أم المعنى؟

* * *

نحن بحاجة للنظر نحو شكسبير، وكل شيء جدير بالاهتمام عند بريخت وبيكيت وأرتو موجود في شكسبير، ومن أجل أن نثبت فكرة لا يكفي أن نقولها، بل يجب أن تحترق في ذاكرتنا، هاملت مثال لهذه الفكرة.

* * *

هذا اختبار قاس، بعد عشر سنوات، هل سيبقى في نفوسنا أثر نستطيع استخدامه لإعادة بناء المسرحية؟ هذا الأثر مثل الحامض المحترق، سيتشكل مثل «السيلويت» لكنه ليس مجرد صورة، إنه صورة ذات شحنة عاطفية وثقافية، عن هذه النواة الصلبة يمكن اكتشاف معاني العمل من جديد، أمثلة: الأم شجاعة تجر العربة - مشردان تحت شجرة - شاويش راقص.

* * *

في شكسبير مسرح ملحمي، وتحليل اجتماعي، وقسوة طقسية واستبطان وليس فيه تآليف أو تعقيد بينها، بل هي تبقى جنباً لجنب، متناقضة، متعايشة غير متصالحة.

ولا جدوى في انتزاع شرائح من القيم الشكسبيرية ثم استخدامها من جانب الدرامي مثل أوراق اللعب، والدرامي الذي يأخذ منه حسه التاريخي دون الاستبطان هو كائن مميت، مثله مثل المخرج الذي يأخذ مظاهر الأبهة دون المعنى.

ويبقى أننا جميعا ضجرون من شكسبير ضجر الموت، لقد رأينا كل المسرحيات غير المعروفة، ولا نستطيع أن نحيا على إعادة الروائع.

ونحن لا نستطيع أن نعيد بناء مسرح شكسبيري عن طريق التقليد، وفي الوقت الذي يقر فيه قرارنا على تكنيك شكسبيري فنحن خاطئون، يتحرك الرجل الميت، ونبقى نحن دون حراك، والتصميم الحديث لخشبة المسرح مساو في ابتذاله لتلك الستارة المستعرضة.

* * *

ليس منهج شكسبير ما يثير اهتمامنا، إن الطموح الشكسبيرى هو ما يثير الاهتمام الطموح للتساؤل عن الناس والمجتمع فى حالة الفعل والعلاقة بالوجود الإنسانى، الجوهر والثرى.

* * *

كنت أظن أننى أعرف - عن ظهر قلب - كل كلمة فى «نصيحة للممثلين...» وذات يوم سمعت هاتين الكلمتين: «الشكل والثقل...» ما هو الشكل والثقل عندنا اليوم؟

ومن يهتم بإجابة السؤال؟...

ولماذا لا يهتم أحد؟

* * *

نستطيع أن نتحدث عن الإسكان فى التليفزيون، ونتحدث عن السماء فى الكنائس الخاوية، فى المسرح نستطيع أن نسأل لماذا يستحق البيت أن نعيش فيه، وهل نحن راغبون فى السماء حقا، أين هو المكان الذى نستطيع فيه أن نفعل مثل هذا؟ ونحن نستطيع أن نتحدث عن ساعات عمل أقل فى الأسبوع، وعن أوقات الفراغ، وإذا نحن لم نختبر حياة الفراغ فى المسرح، فأين يمكن أن نختبرها؟ فى أماكن حجز المعتوهين؟

* * *

هل هؤلاء الدراميون كائنات مفزعة؟ وإذا لم يكونوا كذلك، لحسن حظهم، فليقولوا لنا ما سرهم، أما إذا كانوا فليواصلوا الحفر فى فزعهم، إذا جرءوا على أن يحفروا أسفل ما هو سيكولوجى، فإنهم سيجدون البركان.

وهم إذا اكتفوا بالوصف البسيط لبركانهم، فإنهم يدعوننا للعودة إلى عصور الظلام، أما إذاصعدوا بهذا البركان الداخلى إلى ضوء المجتمع، فإن الانفجار سيكون جديراً بالمشاهدة.

فى باريس، يطلقون كلمة «الإعادة أو التكرار» على البروفات أو التدريبات وليس ثمة اتهام مميت أشد من هذا، وفى باريس فرقة اسمها «المسرح الحى» Theatre Vivant. وليس ثمة اسم أحسن من هذا، كلمة «الحى» هذه غامضة، لن تضيف شيئًا إذا نحن حاولنا أن نجعلها أكثر تحديدًا، يجب أن نضع لها تعريفات جديدة طوال الوقت.

* * *

الحمد لله أن فننا لا يدوم، فنحن - على الأقل - لا نضيف مزيدًا من الرمم للمتاحف، والعرض الذى قدم بالأمس يبدو اليوم إخفاقًا، إذا تقبلنا هذه الحقيقة، استطعنا أن نبدأ دائمًا من نقطة البداية.

مسرح القسوة:

قضينا معظم سنة ١٩٦٥ فى العمل مع جماعة صغيرة وراء أبواب موصدة، والآن ونحن نقدم بعض تجاربنا تلك على الملأ، فإننا ندعو عروضنا هذه «مسرح القسوة» اعترافًا منا بفضل أرتو، وحين استخدم أرتو كلمة «القسوة» فلم يكن يقصد إثارة نزعات سادية، بل كان يدعونا إلى مسرح أكثر صرامة، أو - لو استطعنا أن نتابعه إلى هذا الحد - مسرح لا يعرف مشاعر الرحمة إزاءنا جميعًا.

كان البرنامج أقرب إلى «الكولاج» أو العمل المسرحى المختلط الذى يعتمد على طلقات الظلام، وطلقات تصوب على أهداف بعيدة، لم يكن سلسلة من النصوص فنحن لم نكن نهدف إلى تقديم أشكال جديدة فى الكتابة للمسرح، وليست هذه تجربة أدبية، ذلك أننا أحسسنا - تشارلز موروويتز وأنا - إحساسًا قويًا بأن ثمة مصادر للتعبير المسرحى يتم تجاهلها، فقررنا أن نجمع معًا عددًا من الممثلين والممثلات لدراسة هذه المسائل.

ونحن نعتقد أن المسرح المعافى يجب أن يتكون من أجزاء ثلاثة: المسرح القومى، الذى يبقى حيا عن طريق التجديد المستمر فى تقديم الأعمال الكلاسيكية قديمة وحديثة،

وعروض الكوميديا الموسيقية المفعمة بالحيوية والقدرة على بعث الفرحة والبهجة من خلال الموسيقى، واستخدام الألوان، وإثارة الضحك المقصود من حيث هو كذلك، ثم المسرح التجريبى. والآن، نظراً لأن كثيراً من ممثلينا قد انتقلوا إلى العروض التجارية التى تحقق نجاحًا كبيراً، فقد خسرنا مسرحنا الطليعى، مجال العروض الموسيقية له مؤلفوه الذين يضعون له الموسيقى العيانية والموسيقى الرياضية أو العددية والموسيقى الإليكترونية، هم سابقون لزمانهم، لكنهم يمهدون طريق الموسيقيين الشباب التاليين عليهم، والأمر شبيه بهذا فى فن الرسم، بعد التجارب الكثيرة فى الشكل والفراغ والتجريد، وفن «البوب» اليوم مجرد فن من الفنون الأيسر منالا، لكن: أين الطليعة فى المسرح؟، من المؤكد أن كتاب المسرح يستطيعون – باستخدام آلاتهم الكاتبة فقط – استكشاف الشكل، والبحث عن طرائق جديدة للكتابة للمسرح، بل وربما استطاعوا أن يجدوا السبل لتقديم أعمالهم، لكن إلى أى حد تقترب هذه التجارب – وبعضها كوارث حقيقية – من تلك التى يتعلم منها الممثلون والمخرجون كيف يبتعدون عن تلك الأشكال الجامدة، والمتحجرة، و «الناقصة»، السائدة اليوم؟

كى نواجه جمهوراً جديداً بصيغ إبداعية جديدة، يجب أن نكون قادرين – أولا – على أن نواجه المقاعد الخالية، ورغم ذلك لا يزال المحك الرئيسى فى مسرحنا اليوم هو حجم الجمهور، حتى أفضل متعهدينا وممثلينا ومخرجينا وكتابنا يعتقدون، صادقين، أن هذا معيار جيد للحكم، ويعملون، مخلصين، وهم مقتنعون بأن العرض الناجح يجب أن يغطى تكاليفه على الأقل، وهذا ما يحدث فى الأغلب، وهو شىء طيب إن حدث، لكن فى ظل هذا النظام فإن أى مسرح مضطر للتوقف على الأقل، فلا أحد – مهما بلغ من مثالية – يستطيع الاستمرار فى العمل وخسارة المال، وعلى هذا فإن أولئك الباحثين عن المال يقولون بوضوح: «إننا مهتمون فقط بتحقيق الربح»، فى حين أن أفضل الآخرين قد يقول: «إننى أريد فقط أن أغطى النفقات»، وهذا خطأ، فالمسرح الذى يكون عليه دائمًا أن يغطى نفقاته هو مسرح بليد.

كانت فرقة «رويال – شكسبير» تشرف على تجربتنا إشرافًا تاما، وما دام لدينا مسرح صغير، فإن هذا الإشراف يمكن أن يكون شاملا، وهى مستعدة لأن

تغطينا حتى لو لم نبع مقعـداً واحـداً، فى أى من العـروض، فى ظل هذه الشروط، فـإن الفشل يعنى العجز عن إبقـاء هـذا النـوع من المسرح حيًا، أو اقتصـاره - بطريقة عنيفة - على خط واحد من خطوط التجريب.

وقد وجد أرتو إثبات نظرياته فى مسرح الشرق، وفى حياة مكسيكو، وفى أساطير التراجيديات الإغريقية، وفى المسرح الإليزابيثى قبل هذا كله.

فالمسرح الإليزابيثى يتيح للدرامى تلك المساحة التى يستطيع أن يتحرك فيها بحرية بين العالم الخارجى والعالم الداخلى، وإنما تكمن قوة النصوص الشكسبيرية ومعجزتها فى حقيقة أنها تقدم الإنسان من جميع جوانبه على نحو متزامن، ونحن بدورنا نستطيع أن نشعر بالتوحد، أو نبقى على مبعدة، نسلم أنفسنا للوهم أو نرفضه، ويمكن لمشهد بدائى أن يزعجنا على مستوى ما قبل الشعور، على حين يبقى العقل الذكى يراقب، ويعلق، ويهدئ؛ فنحن نتوحد على المستوى الانفعالى، الذاتى، وفى الوقت نفسه نستطيع أن نقوِّم على المستويات السياسية والموضوعية ومن حيث العلاقة بالمجتمع، ونظـراً لأن الجـذور العميقة تضـرب بعيداً عن اليومى، فـإن اللغة الشعرية والاستخدام الطقسى للإيقاع يكشفان لنا جوانب فى الحياة لا تتيسر رؤيتها على السطح.

مع ذلك، فعن طريقة انكسار الإيقاع، أو الانتقال المفاجئ إلى النثر، أو الانزلاق إلى لهجة عامية، أو جملة حوار جانبية يتوجه بها الممثل نحو الجمهور، كان شكسبير يهدف لأن يذكرنا بأين نحن، ومن ثم يرجع بنا إلى العالم الصلب المألوف، بعد أن تم قول كل شىء، وفعل كل شىء، لن تعود المسحاة سوى مسحاة، إن لشخصياته هذا الاتساق المركب، لواحد مستغرق تماماً فى فيضه الخاص، فى حياته الداخلية، لكنه - فى الوقت نفسه - يمثل تخطيطاً دقيقاً يمكن التعرف عليه.

كانت وسيلة التعبير الرئيسية عند شكسبير هى الشعر، وهى أداة ثرية ورشيقة، تشكلت ونضجت فى فترة استثنائية مواتية، كانت فيها اللغة الإنجليزية تطوع عضلاتها، وتتأهب لدخول عصر نهضتها، وقد فشلت كل المحاولات التالية فى تحقيق النتائج التى حققها شكسبير بالشعر المرسل.

من وجهة نظر معينة، يمكن اعتبار «القسوة» عند أرتو محاولة لاستعادة تنوع تعبير شكسبير بوسائل أخرى، وتجاربنا التى تستخدم عمل أرتو كنقاط انطلاق، أكثر منه نموذجاً يجب إعادة تكوينه بطريقة حرفية، يمكن تفسيرها كذلك من حيث هى بحث عن لغة مسرحية تكون فى مثل طواعية مسرح الإليزابيثيين ونفاذه.

ويبدأ بحثنا بالنظر إلى اثنين من أحجار الزاوية: جارى وأرتو. جارى: قوة تدمير رائعة، اجتذب الأدب الفرنسى من رمزية «نهاية الدائرة» إلى عصر التكعيبية، والنصوص المأخوذة عن رائعته المهوشة الداعرة، «أوبو ملكا» تستخدم كمبررات للارتجال، ولكى توضح - بين ما توضح - أن هذه التجربة لا تستبعد - بالضرورة - حس الفكاهة، أما أرتو فيمثله العرض الأول للقسم الوحيد الذى كتبه حوارا: تدفق الدم.

هذا التيار من القسوة تم اختياره فيما بعد، بمساعدة نصوص كتبت له خصيصاً وبمساعدة التدريبات والتمارين الخاصة، أو بمحاولات إعادة فتح باب المناقشة حول العلاقة بين المسرح والفيلم، وبين المسرح والصوت، وفى كل الأحوال فإن ما كنا نبحث عنه هو قوة التعبير ومباشرته وكثافته.

بهذه الروح، حاولنا الاقتراب من أكثر الأعمال تجريبية على الإطلاق: هاملت، وقد بدا من الملائم افتتاح برنامج سنة ١٩٦٤ - الاحتفال بنهاية القرن الرابع بعد رحيله - بتقديم عمل من أعماله، وبأكثر الطرق الممكنة راديكالية وجذرية.

لماذا نعرض هذه التجربة أمام الجمهور؟ لأنه ما من تجربة مسرحية تكتمل تماماً دون جمهور يرقبها، ولأننا كنا بحاجة لمعرفة ردود الفعل، ولأننا نريد أن نرى النقطة التى التقينا عليها، ولأننا نريد أن نخضع ردود الفعل هذه للفحص الذى نخضع له عملنا.

ولم تكن هذه الجماعة واجهة عرض لأولئك الباحثين عن نجوم المستقبل، لكنها كانت تأمل فى أن تلقى القبول لذاتها، لم تكن تحاول صنع الأخبار، لكنها كانت تأمل فى أن تثير مناقشات واسعة.

كنا نقدم برنامجنا فى وقت اهتزت فيه كل التقاليد المسرحية، ولم تعد فيه قواعد ثابتة، وجماعتنا - من جانبها - قامت بتفكيك الحكاية والبناء والشخصيات والتكنيك والإيقاع والنهايات الكبيرة والمشاهد العظيمة ونقطة الذروة الدرامية، لقد بدأت من المقدمة المنطقية التى تقضى بأن اضطراب حياتنا وتعقدها فى منتصف الستينيات لابد أن يدفعنا لطرح التساؤلات حول كل الأشكال التى تلقى القبول.

ومـاذا بعد ؟

لا يستطيع المسرح أن يكون خالصاً:

حين يكون مسرحنا جادا، فلا يمكن أن يكون شديد الجدية، فماذا نعنى بكلمات مثل «صادق» و «حقيقى» و «طبيعى»؟ إننا نستخدمها كدروع تدفع عنا أذى التجربة المسرحية، ذلك أن التجربة الحقيقية يمكن أن تكون مؤلمة وغريبة لدرجة أنها تبدو «غير صادقة» و «غير حقيقية»، و «غير طبيعية».

من حين إلى حين، يعى المسرح أنه قد أصبح داجنًا، ويتم تقاذف كلمة مثل «الشعر»، وترتفع صيحات تتردد فيها كلمات: «التراجيديا» و «التطهير» و «أين الشعراء»؟.. وبعدها ماذا يحدث؟ يبدأ بحث شامل وخفى ورصين عن القيم العليا أو الكامنة، بحث مثير مبالغ فى تمجيده حتى يبدأ أحدهم فى الضحك، بعدها يحس كل مؤسسى الفن هؤلاء أنهم تحت وابل بارد، بأبسط المعانى.

أملنا الوحيد الباقى هو فى النهايات القصوى، فى زواج الأضداد، حتى إن تحطم التقاليد التى تثير المخاوف والآلام تصحبه الضحكات، وحتى إن استكشاف الزمن والوعى وطقوس الحب والموت تصحبه البذرة الخشنة للحياة وللأحياء، المسرح هو المعدة التى يتم فيها تحول الطعام إلى واحدة من نهايتين متكافئتين: البراز والأحلام.

فـن ضـائـع:

تخلو مسرحية «أوديب» تأليف سينيكا من أى حدث خارجي، وربما بقيت دون أن تمثل على الإطلاق فى حياة صاحبها، ومن المحتمل أنها كانت تقرأ بصوت عال بين الأصدقاء في الحمام، وهي - على أى حال - لا تدور أحداثها فى مكان بعينه، والناس فيها ليسوا أناسًا، والحدث الحي - وهو يمضى خلال الصور اللفظية - يقفز إلى الأمام وإلى الخلف مثل تكنيك السينما، فى حرية تمضى لأبعد من حرية الفيلم.

إذن، هذا هو المسرح وقد تحرر من تصميم المناظر، وتحرر من الثياب أو الأزياء، وتحرر من حركات الخشبة، والإيماءات وما إليها، وقد لا نود أن نشاهد مثل هذا المسرح، لكننا نعرف - على الأقل - من أين نبدأ، فكل ما تحتاجه المسرحية هو إذن موسيقى موهوب ومتفرد، يسرى حب المسرح فى دمه، وهو هنا شريكى الذى لا أستطيع الانفصال عنه: ريتشارد بيسلى، ثم جماعة من الممثلين ليقفوا دون حركة، لكن هؤلاء الممثلين الذين لا يتحركون عليهم أن يتكلموا، عليهم أن يضعوا أصواتهم فى حالة حركة، وهذا الفعل نفسه سيؤدى إلى استثارة حركات أخرى غير مرئية أى أن الخارج الساكن يغطى الداخل الذى تدب فيه ديناميكية غير عادية، واليوم فإن المسرح القائم على الوعى بإمكانيات الجسد قد أطلق جيلا من الممثلين يستطيعون التعبير عن شحنة انفعالية قوية من خلال نشاط جسدى مكثف، ومثل هذا النص لا يتطلب أقل من هذا، بل لعله يتطلب أكثر: يتطلب من هؤلاء الممثلين الذين طوروا إمكاناتهم الفيزيقية لا أن يتراجعوا للخلف، لكن أن يندفعوا للأمام فى أكثر الاتجاهات مشقة، نحو اكتشاف كيفية تحويل القفزات والدحرجات والشقلبات إلى حركات أكروباتية للحنجرة والرئتين مع بقاء حالة السكون، وقبل كل شيء فإن هذا النص يتطلب فنًا ضائعًا، فن التمثيل غير الشخصى.

كيف يمكن أن يكون التمثيل غير شخص؟ إننى أرى - على الفور - ما يمكن أن يحدث لممثل موثوق بقدراته، حين يسمع هذا التعبير، ويحاول أن يبقى مخلصًا فى عملية نزع الشخصية عن ذاته، بمعنى أن يبقى وجهه مجموعة من العضلات المشدودة،

وصوته بوقًا غير واضح، إنه يمكن أن يبلغ إيقاعات غير طبيعية على الإطلاق، وربما بدا له أن يأخذ مكانه فى مسرح طقسى - لكنه قد يبدو لنفسه مؤديًا لطقس كهنوتى فى حين يبدو لنا زائفا، رغم ذلك، فهو لو أطلق العنان لشخصيته، وإذا نظر إلى التمثيل من حيث هو تعبير شخصى، فسيبدو - بسهولة - شكلاً آخر من أشكال الزيف، يغرق النص فى مستنقع من التأوهات والصيحات، والتى تصدر كلها عن استعداد لعرض هواجسه ومخاوفه، إن أسوأ سمات المسرح التجريبى إنما تأتى نتيجة إخلاص هو - فى جوهره - ضد الإخلاص. ومثل هذه الحالة تتكشف مباشرة حين تبدأ الكلمات فى الظهور، لأن الانفعال الزائف يعوق الوضوح.

وبطبيعة الحال، فإن كل ألوان التمثيل ما دام يؤديها بشر، فهو شخصية، رغم ذلك فمن المهم جدا أن نحاول أن نميز بين شكل التعبير الشخصى غير المجدى، المسرف فى انغماسه فى الذات، وشكل آخر من التعبير يكون غير شخصى وفرديًا خالصًا، معًا وفى الوقت نفسه، هذا الاختلاط مشكلة أساسية فى فن التمثيل المعاصر ومحاولة تقديم نص «أوديب» فى بؤرة هذه المشكلة.

كيف يستطيع الممثل أن يتناول هذا النص؟ قد تكون إحدى الوسائل الشائعة أن يوحد ذاته بالشخصية التى يلعبها، وهنا يتعين عليه أن يبحث عن تشابهات سيكولوجية بينه وبين أوديب، كأن يقول لنفسه: لو أننى أوديب لفعلت كذا وكذا لأننى أتذكر أن...، وهو يحاول تحليل أوديب وجوكاستا باعتبار أنهما كانا «بشراً حقيقيين»، وهو أميل لأن يكتشف الإخفاق الكامل لهذا المنهج فقد يكون أوديب وجوكاستا تركيزًا لمعنى إنسانى، لكنهما ليسا شخصيتين.

وثمة منهج آخر فى التمثيل، يلقى بالسيكولوجيا بعيداً، ويبحث، فقط، عن تحرير ما هو غير عقلى فى طبيعة الممثل، هنا عليه أن يحاول خلق حالة من حالات النشوة تستثير منطقة ما قبل الشعور، ومن السهل عليه أن يزداد اقترابًا من الأسطورة الشاملة وأن يتخيل - بالتالى - أنه قادر على استخلاص مادة درامية صحيحة، لكن عليه أن يحذر ألا يكون منساقًا وراء حلم، ذلك إن الرحلة إلى ما قبل الشعور قد تكون وهمًا يتغذى على وهم، ويبقى التمثيل على ما هو عليه.

لا يكفى الممثل أن يلقى حقيقته، لا يكفيه أن ينفتح انفتاحاً أعمى على الدفعات النابعة عن مصادر داخل ذاته هو عاجز عن فهمها، إنه بحاجة إلى تفهم يكون مرتبطاً بأسطورة أرحب، وهو لن يستطيع أن يصل إلى هذا الارتباط إلا عن طريق الولاء والاحترام الهائلين لما ندعوه الشكل، هذا الشكل هو حركة النص، هذا الشكل هو سبيله الفردى لاقتناص تلك الحركة.

وليس عبثاً أن نجد أعظم الشعراء دائماً بحاجة لأن يعملوا فى مادة موجودة من قبل، «أوديب» لم يخترعه أحد، فقبل الدراميين الإغريق كانت الأساطير، والكاتب الرومانى سينيكا أعاد العمل على المادة نفسها، وكثيراً ما كان شكسبير يعيد العمل على مادة سينيكا، والآن يقوم «تيد هيوز» بإعادة العمل على سينيكا، ويصل إلى الأسطورة عن طريقه، هنا يطرح سؤال شائق: لماذا نجد فى الدراما العظيمة رغبة عند المبدعين والمبتدعين لئلا لا يبتدعون؟ لماذا لا يلقون إلا أقل الاهتمام نحو الابتداع الشخصى؟ هل ثمة سر وراء هذا الأمر؟ حين يعمل الدرامى على نمط سابق الوجود، فإنه لا يحاول أن يفرض ذاته ومعناه، لكنه يحاول أن ينقل شيئاً آخر، لكى ينقل هذا الشىء نقلاً صحيحاً فعليه أن يكون واثقاً أنه مستعد بالإمكان، وبجماع ذاته، من مهاراته لارتباطاته وتداعياته لأعمق الأسرار فيما قبل شعوره، لأن يقفز إلى المسرحية، إلى النظام الموقع، وإلى أن يقوم بدور الحامل أو الناقل، الشاعر حامل، والكلمات عوامل، وهكذا يتم اقتناص المعنى فى الشبكة، والكلمات المكتوبة على الورق خيوط الشبكة، وليس مصادفة أن يكون تيد هيوز – أكثر الشعراء فردية، وأكثرهم تركيزاً فى الوقت نفسه، فعن طريق استبعاده القاطع لكل الزخارف غير الضرورية، وكل التعبيرات غير المجدية عن الشخصية، استطاع الوصول إلى شكل خاص، يملكه ولا يملكه فى آن.

هكذا نرجع إلى الممثل، هل يمكنه أن يكون حاملا بالمعنى نفسه؟ إن هذا يتضمن فهمه لتصورين على جانب كبير من الصعوبة، المسافة والحضور، المسافة – كما وصفها بريشت – تعنى أن تبقى شخصيته على بعد ذراع منه، تعنى سيطرة إرادية فردية على كثير من الدفعات الذاتية، رغبة فى ظهور ما هو أكثر موضوعية منها،

ما الذى يعنيه هنا؟ لا المغزى ولا القرار الفنى، ونفى الإنسانية على نحو إرادى إنما هو عمل ميكانيكى، وكثيراً ما كشفت عروض بريخت عن سهولة الانزلاق إلى هذا الفخ: استخدام إرادة العقل كما لو أنه «البنتاجون» يطارد العناصر المتمردة فى الخليج!.

العون الوحيد هو الفهم، كلما ازداد فهم الممثل لوظيفته الحقيقية على كل المستويات، وصل إلى النغمة الصحيحة فى أدائه، ولنأخذ مثالا بالغ البساطة، أن قارئ نشرة الأخبار فى الإذاعة غير شخصى، وعلى مبعدة، لأنه يفهم وظيفته، صوت يوضع فى خدمة توضيح تلك الصفحة من الأخبار، ومن ثم فهو بحاجة للوضوح والإيقاع، ولأن تكون نبراته لا هى بالدافئة ولا هى بالجافة، أما إدخال انفعالاته الشخصية إلى الأخبار، وتلوينها حسبما تسبب له الأخبار من سعادة أو تعاسة، فهو أمر غبى وسخيف.

ومهمة الممثل أكثر تعقيدا من مهمة قارئ النشرة، وينفتح أمامه الطريق الصحيح لو أدرك أن الحضور لا يعاكس المسافة، المسافة التزام بالمعنى العام، والحضور التزام تام باللحظة المعيشة، والاثنان معًا، ولهذا السبب، فإن الاستخدام الانتقائى للبروفات والتدريبات، لتنمية الإيقاع أو الإنصات أو سرعة الأداء أو الدرجة أو التفكير الكلى أو الوعى النقدى، إنما هى ذات قيمة نفسية، شرط ألا يعتبر أى منها منهجًا، وما تقدمه هو مزيد من اهتمام الممثل – جسداً وروحًا – بما تتطلبه المسرحية، وإذا أحس الممثل فعلا بأن سؤال المسرحية هو سؤاله الخاص، فقد اقتنصته حاجته للمشاركة فيها، وحاجته لوجود جمهور يراه، وعن الحاجة إلى إيجاد صلة بهذا الجمهور تنبع حاجة لا تقل قوة إلى الوضوح المطلق.

وذلك هى الرغبة التى تقود أخيراً إلى الوسائل، وهى تصوغ الرابطة الجيدة بمادة الشاعر والتى هى – بدورها – الرابطة بالموضوع الأصلى.

الفصل الرابع

وما شكسبير؟

شكسبير ليس هو الضجر:

إذا لم يكن العرض الذى قدمته لروميو وجولييت قد فعل شيئًا آخر، فقد أثار من حوله مناقشة وجدلا، وهذا شيء طيب فى ذاته، لم يعد للمسرح منه حظ كبير فيما بعد، لقد وجه إلى النقد لاعتبارات كثيرة – بعضها متناقض تمامًا – لكن الأمر ذا الدلالة هو أننا كنا نحاول، فى ١٩٤٦، إعلان قطيعة واضحة مع الأسلوب المقبول فى تقديم شكسبير، وكان هذا الجدل – على نحو من الأنحاء – دليل نجاحنا.

وجاذبية شكسبير – على اتساع العالم كله – إنما تكمن أساسًا فى القوة الدرامية الهائلة لمسرحياته، وإحكام تقدمها، لكن يجب أن نعترف بأن شكسبير قد أصبح – خلال هذا القرن الأخير – يمثل لجمهور المسرح العادى قطعة من الضجر، مهما كانت درجة الإخلاص للنص والالتزام به.

إن أية لحظة عند شكسبير يجب أن تكون فى أهمية أية لحظة أخرى، وكل من يتكلم يجب أن يكون «صاحب الدور الرئيسى» حين يتكلم، لكن ماذا حدث؟ مع مرور الزمن وتطور المسرح، وحلول الخشبة التى تماثل إطار الصورة، أصبح «النجم» – والممثل – المدير يفضلان أن يتم تشذيب المشاهد، وأن تستغل لحظات مفردة، فمسرحية روميو وجولييت – وانتبه لهذا – المعدة أساسًا كى يلعب دوريها الرئيسيين صبى وصبية، بوصفهما جزءًا من فريق، أصبحت تدريبًا لإظهار مواهب اثنين من الممثلين «الكبار».

وقد قيل إن شعر شكسبير يعانى كثيراً من تناوله «الخشن» على أيدينا، وإننا حاولنا أن ننقل الإحساس الصادق بالشعر على نحو ما يفهمه رالى وسيدنى ومارلو وإيسكس، لا على نحو ما يفهمه تنيسون وباتمور الذى كان يعيش فى كوفنترى، وعند الإليزابيثيين، فإن العنف والعاطفة والشعر أشياء لا يمكن الفصل بينهما أبداً.

وكل ما حاولته هو الابتعاد التام عن التصور العامى لروميو وجولييت من حيث هى قصة حب عاطفية مصنوعة على نحو لا يخلو من تكلف، واستعادة العنف والعاطفة والإثارة المتمثلة فى الحشود المندفعة للاحتجاج، والضغائن والمؤامرات، وإعادة الإمساك بالشعر والجمال الصادرين عن نبع «فيرونى»، والتى تبدو قصة الحبيبين شيئاً عارضاً إزاءه.

كنا نعرف قبل أن نبدأ أن محاولتنا الجذرية هذه لإعلان القطيعة مع التراث المتعلق بمسرحية لها هذا الرصيد من الحب والشعبية، لابد أن تستثير عداء ضارياً، وكنا مصيبين، وكان العداء ضارياً حقا، وإننا نرحب بالنقد، فهو أمر صحى ومفيد، لكن حكم الناس الذين يأتون إلى ستراتفورد - أون - أفون فقط من أجل أن يستمتعوا بالعرض، دون أفكار، وتصورات مسبقة عن كيفية تقديم شكسبير، هو القادر، وحده، على أن ينبئنا إلى أى حد كانت محاولتنا لأن نجد طريقاً جديداً فى الأربعينيات، لها ما يبررها، وأنها كانت صائبة تماماً.

خطاب مفتوح لوليم شكسبير...

أو: كما لا أهواها

....

عزيزى وليم شكسبير...

ماذا جرى لك؟ لقد اعتدنا أن نحس دائماً بأننا نستطيع الاعتماد عليك، وكنا نمضى فى جهودنا على خشبة المسرح، ونحن نعرف أن بعضها سيلقى القبول وبعضها لن يلقاه، فهذا من طبيعة سير الأمور، وأما الآن فإنه أنت الذى يجلب لنا دائماً مثل تلك

الكتابات المرعبة، فحين نشرت الملاحظات والتعليقات حول تقديم «تيتوس أندرو نيكوس» ومنحتنا كلنا الدرجات النهائية لأننا أنقذنا مسرحيتك تلك، لم أستطع تجاهل وخز الشعور بالذنب، وأقول الحقيقة إن أيًّا منا طوال البروفات لم يكن يتصور المسرحية على هذا القدر من السوء.

وبطبيعة الحال - سرعان ما تعلمنا كم كنا مخطئين، وبالنسبة لى فقد كنت مستعداً لتقبل وجهة النظر القائلة بأنها أسوأ أعمالك، لولا أن أزعجتنى ذكريات أخرى، حين أخرجت «خاب سعى العشاق» مثلاً، ألم يكتب أحد النقاد أنها «أضعف مسرحياتك وأكثرها سخفًا»؟، ثم «حكاية شتاء» إننى أتذكر وجهة نظر قالت «إنها أسوأ مسرحيات شكسبير... نهاية طويلة لحد الإملال ومجافية للعقل» فى حين إننى كنت أعمل فى إخراجها متوهمًا أنها جميلة ورائعة، وأنها تتحرك حركة عميقة فى لا واقعيتها، أمثولة تبدو نهايتها السعيدة المتمثلة فى دبيب الحياة إلى التمثال، معجزة تحققت بفضل حكمة ليونت المستعادة وتسامحه، وإننى أخشى أن يكون قد فاتنى أنه لا اعتبار لمعجزة تبدو بمثل هذا القدر بعداً عن الاحتمال.

وإننى أفترض أننى لابد قد أعددت نفسى - خطوة فخطوة - لليقين بأن «العاصفة» ليست سوى أفدح أخطائك، كنت مخطئًا حين اعتقدت أنها أروع أعمالك، وكنت أتصور أنها مقلوبة فاوست، وأنها الأخيرة فى دائرة مسرحياتك الأخيرة عن الرحمة والتسامح وأنها مسرحية تظل عاصفة طوال أحداثها، ولا تبلغ المياه الهادئة، إلا فى صفحاتها الأخيرة، وكنت أعتقد أنك كنت على صواب تمامًا حين جعلتها هكذا، خشنة، كثيرة الحواف والمنحدرات، درامية، وكنت أحس أنها ليست مصادفة أن تجعل فى الحبكات الثلاث للمسرحية مقابلة بين بروسبيرو المتوحد، الباحث عن الحقيقة وبين سادة أجلاف وقتلة، ومهرجين جشعين أظلمت نفوسهم بالشر، وكنت أحس أيضًا بأنك لم تنس - على حين فجأة - قواعد كتابة المسرحية، ومن بينها القاعدة التى تقضى «بأن تكون كل شخصية مشابهة لهذا أو ذاك من جمهور المشاهدين...»، لكنك شئت - عن عمد - أن تجعل رائعتك العظيمة هذه على مبعدة يسيرة منا، على مستوى أرقى.

أما الآن، وبعد أن قرأت كل التعقيبات، والملاحظات، أجد «العاصفة» أسوأ مسرحياتك، أسوأها حقاً هذه المرة، وإنني أعتذر لك عن إخفاقى فى إخفاء ضعفها أكثر مما فعلت. ولحسن الحظ أننى وعيت خطئى، حين كنت لا أزال فى ستراتفورد، ولدى بضعة أيام أقضيها قبل الرحيل، وفكرت فى أن أشهد إحدى روائعك التى لا خلاف حولها، ونظرت فى البرنامج، وكان «الملك جون»، وكنت على وشك أن أبتاع بطاقتى حين تذكرت أننى قرأت عن هذه المسرحية أنها «خليط لا قوام له»، وهكذا قررت ألا أضيع وقتى فيها.

ثم كانت «يوليوس قيصر» فى الليلة التالية، لكنهم كانوا قد قالوا عنها إنها «واحدة من أكثر الأعمال كآبة وإيحاشاً ...»، وهكذا انزلقت نحو «سيملين» (أعترف بأنه كان لدىَّ دائماً حب سرى للخيال المشرق فى هذه الحكاية)، لكننى فى اللحظة الحاسمة ألقيت نظرة على مجموعة الكتابات الصحفية عن المسرحية، ووجدت إجماعاً عاما على أنه رغم أن الإخراج قد أنقذ العمل فإنه «ظل قطعة من السخف والهراء»، تماماً مثل تيتوس أندرونيكوس»، ورغم أننى عادة أحب أن أرى الإخراج المتقن والأداء الرائع، لكنك ستفهم أننى كنت أبحث – هذه المرة – عن مجرد مسرحية جيدة.

واقتنصت عيناى هذه الكلمات: «كما تهواها» مكتوبة بحروف كبيرة، تعرض فى حفلة نهارية فى الثانية والنصف، و «كما تهواها» مسرحيتك الوحيدة التى لم أسمع كلمة واحدة ضدها، هى، إذن، فوق كل شك، هكذا دفعت نقودى، ودخلت، والآن يجب أن أعترف بأننى لم أقع فى هوى مسرحيتك «كما تهواها». إننى آسف لكننى وجدتها مسرفة فى عنفها، كأنها لون من الإعلان عن البيرة، لا شعر فيها، وهى – بصراحة – ليست لطيفة جدا، وحين وجدت فيها وغداً يتوب لأن أسداً كاد أن يلتهمه، ووغداً آخر على رأس جيشه، تحول عن العالم «لأنه تصادف أن التقى برجل دين عجوز»، وكانت بينهما «بعض المسائل»، حينذاك، لم أطق صبراً.

والآن، أيها المؤلف العزيز، لا أعرف ما أقول، إننى أجد معظم مسرحياتك معجزات، عدا «كما تهواها»، والنقاد يجدون معظم أعمالك قطعاً من الضجر،

عدا «كما تهواها»، أما الجمهور فيحبها جميعًا بما فيها «كما تهواها»، لم هذا التفسير الشاذ؟ وما العلاقة بين هذه الاتجاهات المتناقضة على نحو غريب؟ وهل يمكن أن يكون لحقيقة أننى قدمت «كما تهواها» لشهادة فى المدرسة دخل بهذا الأمر؟ وهل الذهاب لمشاهدة أى عرض شكسبيرى جديد، كواجب مهنى، راضيًا أو مرغمًا، عامًا هنا وآخر هناك، يجعلها تختلط جميعًا فى كابوس شهادة مدرسية غير واضح المعالم؟ إننى أتساءل.

ما هو شكسبير؟

أظن أن الأمور التى تلقى نصيبًا قليلاً من الفهم عن شكسبير هو أنه ليس فقط مختلفًا من حيث الكيف، لكنه مختلف أيضًا من حيث النوع.

ما دام المرء يفكر أن شكسبير مثل يونسكو لكنه أفضل منه، ومثل بيكيت لكنه أكثر ثراء منه، ومثل بريخت لكنه أكثر إنسانية منه، ومثل تشيكوف وقد أضيفت إليه الجموع، ما دام المرء يفكر على هذا النحو، فهو يخطئ السبيل للاقتراب من المسألة كلها، وأنت حين تتحدث عن قطط وثور، فمن السهل أن ترى أنها مختلفة فى النوع، وفى التحليل العلمى الحديث، من المهم أن تعى الأخطار المتمثلة فى الخلط بين الفئات، فتتحدث عن شخص ينتمى إلى الفئة (ب) كما لو أنه ينتمى إلى الفئة (أ)، وإننى أعتقد أن هذا هو الأمر حين نتحدث عن شكسبير من حيث علاقته بسواه من كتاب المسرح، لذلك أود أن أتوقف لحظة لمناقشة هذه الظاهرة الخاصة.

عندى، هى ظاهرة بالغة البساطة، إن التأليف كما نفهمه عادة فى كل المجالات الأخرى تقريبًا، كأن نتحدث عن تأليف كتاب أو قصيدة، أو نتحدث اليوم عن تأليف فيلم، حيث إن المخرجين يحبون أن يقال عنهم إنهم مؤلفو أفلامهم، وهكذا، فنحن نعنى - على نحو لا يكاد يتغير - «التعبير الشخصى» ومن ثم فالعمل النهائى يحمل سمات مؤلفه فى رؤيته للحياة، ومن الكليشيهات النقدية التى يقع المرء عليها كثيرًا تلك التى تتحدث عن «عالم المؤلف»، من هنا ليس عبثًا أن الدارسين الذين بذلوا جهودًا مضنية فى تقصى آثار السيرة الذاتية لشكسبير فى أعماله لم يكادوا يظفرون بشىء،

فليس مهما فى الحقيقة من كتب هذه المسرحيات، وما فيها من آثار السيرة الذاتية، فالحقيقة هى أن هناك – على نحو استثنائى متفرد – أقل القليل من وجهة نظر المؤلف، الذى تبدو شخصيته عصية على الإمساك بها. فى سبع وثلاثين أو ثمان وثلاثين مسرحية كتبها.

وإذا أخذ المرء هذه المسرحيات السبع والثلاثين معاً. بكل خطوط الرادار التى تحدد مختلف وجهات النظر لمختلف الشخصيات، فإنه سيخرج إلى مجال غنى ومكثف ومعقد إلى درجة لا يمكن تصديقها، وإذا تقدم خطوة أخرى، فسوف يجد أن الذى عبر من خلال هذا الرجل المدعو شكسبير، ثم خرج إلى الوجود على صفحات الورق، هو شىء مختلف كل الاختلاف عن عمل أى مؤلف آخر، إنها ليست رؤية شكسبير للعالم، لكنه شىء يماثل الواقع أو الحقيقة، وفى إشارة لهذه الحقيقة، فإن لكل كلمة مفردة أو سطر أو شخصية أو حدث، لا تفسيرات متعددة فقط، بل تفسيرات لا حصر لها، وتلك سمة مميزة للحقيقة أو للواقع، وأستطيع القول بأنها السمة المميزة لأى فعل فى الحياة الحقيقية، خذ مثالا ما تفعله أنت الآن، فى هذه اللحظة، ونحن نتحدث سوياً حين تضع يدك على رأسك، وقد يحاول فنان أن يقتنص فعلك هذا ويصوره، هو بالفعل يفسره، ما يفعله المصور الذى يرسم بالأسلوب الطبيعى، وما يفعله المصور الذى يرسم على طريقة بيكاسو، وما يفعله المصور الفوتوغرافى، هى كلها تفسيرات، ويبقى الفعل نفسه، فعل أن إنساناً يضع يده على رأسه، قابلا لأشكال من الفهم والتفسير، لا حصر لها، الحقيقة هى هذه، وما كتبه شكسبير يحمل السمة نفسها، إن ما كتبه ليس تفسيراً لشىء، إنه الشىء نفسه.

أما إذا كنا أكثرة جسارة، ولم نفكر على نحو لفظى محدد مثل «أنه مؤلف، يكتب مسرحياته، والمسرحيات تضم مشاهد»، وهكذا، بل فكرنا على نحو أكثر رحابة، وقلنا إن «هذا المبدع قد أبدع ضفيرة هائلة من الكلمات المتساوقة» وفكرنا فى سلسلة تضم بضع مئات الألوف من الكلمات التى تتفتح على نحو معين، وإنها كلها تمثل نسيجاً غير عادى، هنا أعتقد أننا نكون قد بدأنا نرى النقطة الأساسية، وهذه هى: أن النسيج الذى يصلنا اليوم لا يصلنا من حيث هو سلاسل من الرسائل، وهذا ما ينصرف إليه

المؤلفون فى العادة، بل يصلنا من حيث هو سلاسل من الدفعات التى تقتضى كثيراً من أشكال الفهم، وهذا شيء مختلف كل الاختلاف، إنه شيء يشبه أوراق الشاى فى الكوب، انظر كيف رتبت الصدفة أوراق الشاى فى الكوب، وعملية التفسير هى انعكاس ما يراه الشخص الذى ينظر إلى هذه الأوراق، وكل عملية تفسير لأوراق الشاى - أو هبوط عصفور مفاجئ، فهذا شيء مهم - إنما هو لقاء متفرد على نقطة فى الزمن بين الحدث ومن يشهد الحدث.

وأعتقد أننا يمكن أن نخرج من هذا بأمرين: من ناحية، وضح أن كل تفسير للمادة إنما هو فعل ذاتى - وكيف يمكن أن يكون شيئًا آخر؟ - وأن كل شخص - سواء كان دارسا يكتب، أو ممثلا يمثل، أو مخرجًا يخرج أو مصممًا يصمم - إنما يأتى دائمًا بذاتيته، هكذا فعل، وهكذا سيظل يفعل، وهذا يعنى أنه حتى لو حاول أن يقيم جسراً بين العصور، وقال «إننى أترك ورائى ذاتى، والقرن الذى أعيش فيه، وأنظر إلى العمل بعيون زمانه الخاص»، فإن هذا شيء مستحيل، ومصمم الثياب يحاول تفسير عصر معين، ويعكس فى الوقت نفسه عصره الذى يعيش فيه، ومن ثم فهو ينتج صورة مزدوجة، إننا ننظر فى الصور الفوتوغرافية للعرض التى قدمها جرانفيل باركر مثلا - أو ننظر فى أى عرض يقدم فى أى مكان - فنرى الصورة المزدوجة موجودة دائمًا.

تلك حقيقة إنسانية، لا يمكن تلافيها، كل شخص يأتى بما هو، وليس هناك أحد يمضى فى هذا العالم وقد أسقط شخصيته بطريقة ما، أما كيف تستخدم شخصيتك فهذه هى المسألة، فأنت تستطيع - عن إرادة أو عن تهور - أن تطلق العنان للأنا أو تستطيع أن تجعل أناك تعمل بحيث تساعد على ظهور حقيقة معينة، ولنأخذ على سبيل المثال تاريخ التمثيل، إن الممثل الفج، المنمق، متضخم الذات، سيتمسك بمسرحيات شكسبير، لأنه سيرى من ملايين الوجوه التى تعكسها تلك المسرحيات الوجوه التى تصلح غذاء «لأناه» ولا شك فى أنه سيستمد طاقة هائلة مما يجد، وقد يكون العرض مبهراً، لكن المسرحية نفسها قد ولت، والمضمون الأكثر رهافة ودقة، والمستويات المتعددة الأخرى للمعنى، كل هذا قد سحق دون رحمة.

وبطبيعة الحال، فإن علاقات فنان المسرح بمادته هى علاقات عاطفية فى الأساس، صادرة عن الحب لعمله والانجذاب إليه، أما أداء المسرحية كما لو كانت واجبًا يتسم بالرصانة، على أعلى مستوى من مستويات الاحترام، فلا يصلح، لأن تلك القناة الغامضة والأساسية والمبدعة لن يفتحها الاحترام وحده، وهكذا يتضح أن قرار المخرج، والممثل، بعمل مسرحية ما، إنما هو قرار ذو طبيعة غريزية وعاطفية خالصة.

من ناحية أخرى، فثمة خطر يجب الانتباه له بدقة، وهو يتمثل فى أن يؤدى الحب والاستثارة والحماس بالفنانين أو الدارسين الذين يتناولون مسرحية لشكسبير إلى أن يغفلوا عن رؤية حقيقة أن تفسيرهم للعمل لا يمكن أن يكون كاملا أبدًا، وثمة خطر فظيع يأخذ شكلا بالغ الدقة، ويؤدى إلى لون من الأداء شهدناه طوال سنوات كثيرة، وإلى لون من الإخراج، ولون من التصميم، تفخر كلها بتقدم روايات شخصية خالصة للمسرحية، دون ذرة وعى بأنهم ينتقصون من المسرحية نفسها، بل على العكس، تجد لديهم اقتناعًا أجوف بأن هذه هى المسرحية، ليس فقط مسرحية شكسبير، بل أيضًا مسرحية شكسبير على نحو ما يفهمها هذا أو ذاك من الناس، هنا تمامًا فإن فضيلة تملك الحب والحماس يجب أن يربطها الإحساس البارد بأن وجهة نظر شخصية فى المسرحية أميل لأن تكون أقل من المسرحية نفسها.

شهدت يومًا مقابلة مع أورسون ويلز على شاشة التليفزيون الفرنسى حول شكسبير، وقد بدأ بأن قال ما معناه «إننا جميعًا نخون شكسبير»...، وتاريخ مسرحياته يوضح لنا كيف كان يعاد تفسيرها، ثم يعاد تفسيرها، وتبقى رغم ذلك بكرًا لم تمس، إن فيها شيئًا أكبر من التفسير الأخير الذى يحاول أن يقول الكلمة الأخيرة فى أمر لا يمكن أن تقال فيه كلمة أخيرة.

كان «خاب سعى العشاق» من أوائل عروضى التى قدمتها لشكسبير، وكنت آنذاك أشعر وأعتقد أن المخرج يجب أن تكون له رؤية للمسرحية وأن «يعبر» عنها، وكنت أظن هذا هو عمل المخرج، كنت فى التاسعة عشرة، أو فى العشرين وكنت أرغب دائمًا فى أن أخرج أفلامًا، بل إننى بدأت بالأفلام قبل أن أدخل إلى خشبة المسرح،

ومخرج السينما يعرض صوره أمام أنظار العالم، وكنت أحسب مخرج المسرح يفعل الشيء نفسه على نحو آخر، وحتى قبل أن أخرج «خاب سعى العشاق»، وأنا لا أزال فى أكسفورد، كانت لدى رغبة طاغية فى إخراج «كوريو لانوس»، وإننى أتذكر الآن بوضوح أن الطريقة التى كنت أعبر خلالها عن رغبتى فى إخراج «كوريو لانوس» هى أن أجلس إلى طاولة وأن أرسم صوراً، رسمت صوراً لكوريو لانوس على نحو ما يفعل مخرج السينما كى يستحضر إلى الحياة صورة شخصية لديه، رسمت صورة كوريولانوس وهو يمضى بعيداً فى ضوء الشمس المتألق، وأشياء من هذا القبيل.

حين أخرجت «خاب سعى العشاق» كانت فى ذهنى مجموعة من الصور، أود أن أبعثها إلى الحياة، كما يصنع الفيلم تماماً، وهكذا جاءت «خاب سعى العشاق» عملا بصرياً إلى أبعد الحدود، سلسلة من الصور المسرحية بالغة الرومانسية، من وقتها وطوال الفترة التى انقضت حتى أخرجت «دقة بدقة» كنت أعتقد أن وظيفة المخرج – بعد أن أقام صلة بينه وبين المسرحية – هى أن يجد الصور التى يؤمن بأن المسرحية يمكن أن تحيا من خلالها أمام هذا الجمهور المعاصر، وفى عصر تشكل الصورة فيه الوعى، كنت أعتقد أن التصميم والإخراج لا يمكن أن ينفصلا، والمصمم الصناعى الماهر يجب أن يكون على وعى بما تعنيه الأشكال فى لحظة معينة، حتى يستطيع أن يضع التصميم المناسب لهيكل السيارة، وهكذا على النحو نفسه تماماً كنت أفهم عمل المخرج، فمهما كانت درجة تآلفه مع المسرحية، فعمله الحقيقى هو أن يتعمق دراسة كيفية وضع سلسلة من الصور الجديدة لها.

من ذلك الحين، تغيرت أفكارى وتطورت من خلال الوعى المتزايد بأن الصورة النهائية الموحدة للمسرحية إنما هى أقل بكثير من المسرحية نفسها، وأخيراً ومع تزايد عملى أكثر وأكثر خارج المسارح ذوات البرواز المسرحى، وفى أشكال من المسرح تقل فيها الصورة النهائية للعمل ضرورة وأهمية، أصبح واضحاً عندى أن أى مسرحية لشكسبير – وبالتالى أى عرض لشكسبير – يمكنها أن تمضى إلى ما وراء الوحدة التى يستطيع خيال فرد واحد أن يبلغها، إلى ما وراء خيال المخرج والمصمم، فقط من

خلال اكتشاف أنه لا يزال هناك الكثير باقيًا، تحول اهتمامى من ربط المسرحية، ثم عرض صورى الخاصة لها، نحو عملية مختلفة تمامًا، تبدأ بالإحساس الغريزى بأن هذه المسرحية يجب أن تقدم الآن.

وهذا تغيير كبير فى الاتجاه، فدون التفكير الواعى والتحليلى فى الأمر، ثمة الإحساس بأن هذه المسرحية حافلة بالمعنى من نواح كثيرة فى هذه اللحظة، وأنها يمكن أن تفتح آفاقًا لوعى جديد، وهى ليست حافلة بالمعنى بالنسبة لى أنا، فى ضوء تاريخى الشخصى فقط، لكن هناك لحظات فى حياة الفرد، يستطيع أن يتوحد فيها برغبته فى أن يقدم مسرحية شابة، أو مسرحية مريرة، أو مسرحية تراجيدية، وهذا حسن، لكنه إذا مضى إلى ما وراء رغبته تلك، فسيكتشف مساحة كاملة من الخبرة الحية تبدو وثيقة الصلة باهتماماته الخاصة، وهى – فى الوقت نفسه – وثيقة الصلة باهتمامات هؤلاء الذين يعيشون فى العالم من حوله، وحين تجتمع هذه العناصر معًا، فهى لحظة تقديم هذه المسرحية، لا أية مسرحية سواها.

ولحسن الحظ أننى لم أكن مطلقًا فى الموقع الذى يفرض علىَّ إخراج عدد كبير من المسرحيات على نحو منتظم، فقد ظللت سنوات أود إخراج «لير» وأود إخراج «أنطونيو وكليوباترا» وقد أخرجتهما، لكننى لم أود يومًا إخراج «الليلة الثانية عشرة». وهذه أمور شخصية خالصة، وأظنها موجودة لدى كل مخرج على النحو نفسه، هناك مسرحيات تجذب نحوها أكثر من غيرها، وكل ممثل كذلك أيضًا، لكننى الآن أود أن أقول إنها خسارة لنا، فاختيار المسرحيات – مثل اختبار بقع الحبر عند رورشاخ – تستطيع عن طريقه أن تعرف نقاط التفتح ونقاط الانغلاق داخل الفرد. ذلك أننى إذا استطعت أن أتعاطف مع كل مسرحية من مسرحيات شكسبير، وكل شخصية من شخصياتها وأقدر أهميتها، فإننى سأكون أكثر ثراء من الجميع، وأظن هذا مطمع أى ممثل، وإذا أقدم مسرح من المسارح على تقديم أعمال شكسبير الكاملة، عن اقتناع مطلق بأنه يقدم أفضل مدرسة للحياة عرفها، فلا شك فى أن تلك الجماعة ستكون جماعة مدهشة على الصعيد الإنسانى.

وبدأ اتجاه أكثر غنى وامتلاء يتشكل حين لم نعد نستجيب فقط لما نحب وما لا نحب، بل بدأنا نستجيب لما يمكننا اكتشافه من خلال العمل فى المسرحية، وكانت هذه خطوة واسعة جداً، لأنه ما دام بقى الفرد داخل منطقة الغريزة الأولى فسيكفيه القول: «إننى أحب هذه المسرحية، وأود أن أقدمها» وقد يميل وهو فى نهاية الدائرة المقفلة للرغبة فى أن يصور ما يحب: «إننى أحب هذه المسرحية، وسأريكم لماذا أحبها...»، وستكون الخطوة التالية هى: «إننى أحب هذه المسرحية لأنها تتوازى مع كل ما أنا بحاجة لمعرفته فى هذا العالم...»، وإذا قضيت ثلاثة شهور أعمل فى مسرحية سأكون فى نهايتها وقد قادتنى رغبتى فى الفهم أبعد وأبعد داخل نسيجها الثرى المعقد، وستفعل الشيء نفسه للمتفرج، على هذا النحو لا يعود التعبير الشخصى هو الهدف، بل نتقدم نحو كشف مشترك.

زمانان لجون جيلجوود:

اجتمعنا لجلسة القراءة الأولى لمسرحية «دقة بدقة» فى ستراتفورد، ولابد أن هذا كان حوالى سنة ١٩٥١، ولم يكن قد سبق لى العمل مع جون جيلجوود، كذلك كان معظم الممثلين، من ثم جاءت هذه المناسبة مرهقة للأعصاب، ليس فقط لأن القراءة ستحدث هذه المرة فى حضور أسطورة، فقد كانت شهرة جيلجوود آنذاك تدعو للحب والخشية معاً، وكان كل ممثل – بالتالى – مستثاراً ليكون موجوداً، ويرتعد من تلك اللحظة التى يتحتم عليه فيها أن يكون مرئياً ومسموعاً فى حضوره.

ولتذويب الجليد، ألقيت كلمة قصيرة، ثم طلبت إلى الممثل الذى يلعب دور الدوق أن يبدأ، فتح نسخته من النص، وانتظر لحظة ثم نطق السطر الأول بجسارة ووضوح: «إسكالوس» كان جيلجوود ينصت باهتمام.

«سيدى» جاء الجواب، فى هذه الكلمة التى كانت مسموعة بالكاد، يستطيع المرء أن يسمع رعب الممثل الشاب، الذى يتمنى لو انشقت الأرض كى يستطيع أن يلعب

دوره - وهو آمن - بهذه الهمهمة التى لا تبين، صدرت عن جون صيحة مباغتة ناضحة بالعذاب والرعب: «بيتر إنه لن يستمع يقولها على هذا النحو، أليس كذلك؟».

انطلقت الكلمات من شفتى جون قبل أن يتمكن من إيقافها، لكنه سرعان ما أحس بغضب زميله الشاب المسكين، فندم وارتبك: «آسف جداً ياولدى العزيز، أرجو أن تسامحنى، أعرف أنها ستتحسن، أعتذر للجميع، فلنواصل القراءة ...».

عند جون، يعمل اللسان والعقل بترابط وثيق، لدرجة أنه يكفى أن يفكر فى شىء ما حتى يكون قد قاله، وكل شىء فيه يتحرك طوال الوقت، بسرعة البرق، ويفيض عنه تيار دافق من الوعى دون توقف، ولسانه الحاد المرهف يعكس كل ما يدور حوله وداخله: فكاهته، مرحه، قلقه، حزنه، تفهمه لأدق تفاصيل الحياة والعمل، والحقيقة أن كل ملاحظة لديه مادامت حدثت فهى تنطق على الفور، ولسانه هو الأداة الحساسة التى تقتنص أدق ظلال الإحساس فى أدائه كما أنها قادرة أيضًا على التلفظ بأشكال من السلوك الخشن أو الطائش، أو التوريات الفظة، وكلها أجزاء لا تنفصل من هذا الكائن الفريد، شديد التعقيد، المسمى جون جيلجوود.

جون كتلة من المتناقضات التى لم تجد - لحسن الحظ - حلولها، وهى القوى الدافعة لفنه، إنه فاعل ومنفعل، سريع الاستجابة، يقدم الجواب قبل أن يتم طرح السؤال، مستثار دائمًا، مربك ونافذ الصبر، لكن ما يلطف من جون صاحب الحركة الدائمة إنما هو جون صاحب الرؤى الحدسية النافذة، الذى ينفر من المبالغة، سواء كانت منه أو من الآخرين.

وهو شىء مثير دائمًا أن تعمل مع جون البرم نافذ الصبر، والإخراج له هو حوار، تعاون معه، إنه يجب أن يكون على هذا النحو، ولا يمكن أن يكون على نحو آخر، فأنت تبدأ بأن تقترح شيئًا: «جون... أظن أنك يجب أن تدخل من اليمين و...» وقبل أن تكمل الجملة، يكون هو قد تحمس للفكرة، ووافق عليها وأبدى استعداده لتجربتها، لكنه قبل أن يخطو خطوتين يكون قد رأى اعتراضات خمسة وإمكانيات عشرة، وها هو يقترح: «لكن ماذا لو دخلت من اليسار...» وإذا كان هذا بدوره يعنى شيئًا جديداً لك، فستجده قد تخلى عن أفكاره ليختبر أفكارك أنت.

وهو يحب دائمًا «تغيير الحركة» أثناء البروفات، وهو على صواب بطبيعة الحال، حيث إن الحركة على المسرح هى التعبير الخارجى عن الأفكار التى نأمل أن تكون فى تغيير وتطور طوال الوقت، لكن كثيرًا من الممثلين يجدون صعوبة فى التوافق مع إيقاعه، من ثم يحردون، ويتمنون أن يقال لهم كيف يجب أن تكون حركتهم، مرة واحدة، يتركون بعدها وشأنهم، لمثل أولئك الممثلين يبدو جون - فى بعض الأحيان - مستحيلا، باعثًا عن الجنون، ويقال عنه إنه حين يغادر الخشبة بعد ليلة العرض الأخيرة يكون لا يزال مشغولاً بتغيير الحركة.

إنه يبدو بغير منهج، وهذا فى ذاته منهج يؤدى به دائمًا إلى اجتراح المعجزات، وعدم اتساقه هو أية اتساقه، إنه مثل سفينة هوائية تحوم فى دورات قبل أن تتمكن من الهبوط، إن لديه معيارًا يدركه بالحدس، وخيانته تسبب له ألمًا عميقًا، وسيظل يغير ويغير بحثًا عن الصواب، حيث لا شىء صائب أبدًا - لهذا السبب فمن الضرورى بالنسبة له - على نحو مطلق - أن يعمل مع أفضل الممثلين ويبدو كرمه تجاههم صادرًا عن بحث عن الجودة والتميز فى الأداء أكثر من اهتمامه بنجاحه الشخصى، أما حين يقوم بالإخراج فهو يتجاهل دائمًا أداءه الخاص، وقد اعتدنا رؤيته، وهو يقوم بدور رئيسى، يقف جانبًا، موليًا ظهره للجمهور، مراقبًا ومستغرقًا بعمق فى عمل الآخرين.

ورغم مواهبه العظيمة كمخرج، فإنه - كممثل - يبقى بحاجة لمخرج، وهو حين يطور دورًا، فإن لديه أفكارًا كثيرة جدا، وهى تتراكم بسرعة، ساعة بعد ساعة ويومًا بعد يوم حتى يصبح فى النهاية والتنويع فوق قمة التنويع، والتفصيل يضاف إلى التفصيل حتى تثقل الحمولة، وتعوق انطلاق دوافعه الأصيلة، وحين عملنا معًا فقد تبينت أن أكثر الأوقات أهمية إنما يأتى قبل ليلة العرض الأولى مباشرة، حين يكون على أن أعينه - دون رحمة - على أن يستبعد تسعة أعشار مادته بالغة الثراء، وأن أذكره بما اكتشفه هو منذ البداية، ولأنه ناقد لذاته بعمق، فإنه يقتطع تلك المادة ويستبعدها دون أسف، وحين عملنا معًا فى «دقة بدقة» استثاره اسم «أنجيليو» فقضى ساعات طويلة فى الخفاء مع مصمم الشعر المستعار، حتى أعد له شعرًا ملائكيا تغطى

خصلاته الشقراء كتفيه، وفى بروفة الملابس لم يسمح لأحد بأن يراه حتى ظهر على الخشبة مبتهجًا بصورته الجديدة، ولدهشته البالغة اندفعنا جميعًا فى إبداء الاستنكار، فتنهد وقال: «آه... وداعًا يا شبابى...» ودون ندم، ظهر فى اليوم التالى وقد حقق انتصارًا فبدا – للمرة الأولى – برأس صلعاء.

المرة الأخيرة التى عملنا فيها معًا كانت حين قدمنا «أوديب» لسينيكا على «الأولدفيك»، وقد وافقت على العمل فى المسرحية أساسًا لمتعة العمل مع جون بعد سنوات طويلة، رغم أن طريقتى الخاصة فى الاقتراب من المسرح كانت قد تغيرت كثيرًا، فبدل البدء بجلسة القراءة الأولى – أصبحت أقضى وقتًا طويلا فى أداء تدريبات يدور معظمها حول الحركة الجسدية، وفى الفرقة كان ثمة عدد كبير من شباب الممثلين المتلهفين للعمل على هذا النحو، وكان ثمة أيضًا عدد من الممثلين الكبار يعتبرون هذه المناهج بدعًا مستحدثة خطرة، وفى المقابل كان الممثلون الشباب يتخذون موقف الاستنكار الغاضب نحو الممثلين الكبار، وما أفزعنى هو أنهم كانوا يتصورون جون جيلجوود رمزًا للمسرح الذى يرفضونه ويعلنون القطيعة معه.

فى اليوم الأول اقترحت بعض التدريبات التى تتضمن عملا فيزيقيًا كبيرًا، قعدنا فى دائرة، وبدأ الممثلون يقومون بالتدريبات واحدًا بعد الآخر، وحين جاء دور جون، كانت لحظة من التوتر، ماذا سيفعل؟ وكان الممثلون الكبار يأملون أن يرفض.

أدرك جون أنه فى ضوء تلك الثقة من جانب الممثلين الشباب فإنه سيبدو إنسانًا سخيفا، وكالعادة جاءت استجابته فورية ومباشرة، اندفع لأداء التدريب، باذلا قصارى جهده فى انهماك وتواضع وجدية، إنه الآن ليس هو النجم، ليس الكائن المتفوق، هو ببساطة يناضل مع جسده، كما سيناضل هؤلاء فيما بعد مع الكلمات، يناضل بالحماس والإخلاص اللذين تميز بهما دائمًا، خلال لحظات فقط، انقلبت علاقته بالجماعة، لم يكن اسم جيلجوود أو شهرته هو المعول هنا، فقد أدرك كلٌّ من الحاضرين حقيقة جون؛ لقد استطاع أن يعبر الهوة بين الأجيال وأصبح من تلك اللحظة محط الاحترام والإعجاب الصادق.

إن جون دائمًا فى الحاضر، وهو معاصر دائمًا في بحثه الذى لا يتوقف عن الصدق والمعنى الجديد، ثم هو تقليدى كذلك، لأن إحساسه الحاد بالتفوق يصدر عن فهمه للماضى، إنه رابطة بين عصرين، إنه متفرد.

الواقعية الشكسبيرية:

كل فرد لديه شبهة قوية فى أن كل أعمال الفن العظيم هى أعمال «واقعية» لكن لا أحد يتفق مع الآخر حول ما تعنيه هذه الكلمة، ونتيجة لهذا فما أيسر أن يبدو العمل الدقيق والمحكم فى إخراج المسرحية مشوشًا ومختلطًا عند جماعة من الناس يبحث أفرادها عن أشياء مختلفة أشد الاختلاف.

وبوسع طفل اليوم أن يعرف أنه فى أى لحظة فى غرفة معيشته، ثمة فيض من الصور المتحررة تطوف، غير مرئية، حول جهاز التليفزيون، ويعرف أن المادة التى يتنفسها، والتى تسمى الهواء (التى لا يستطيع رؤيتها، لكنه يؤمن بوجودها) هى مليئة كذلك بذبذبات خفية صادرة عن موسيقيين وممثلى كوميديا، ومذيعى هيئة الإذاعة البريطانية، وحين يكبر سيعرف شيئًا عما قبل الشعور وقبل أن يبارح مدرسته سيكون قد وعى أن صمت أبيه البليد إنما يخفى وراءه فيضًا من حمم الكراهية الكظيمة، وأن الثرثرة المرحة، التى تندفع إليها أخته قد تكون مكافئًا لدهمة شعور طاغ بالإثم.

وحين يكبر إلى القدر الذى يصبح فيه من مرتادى المسرح، سيكون قد تعلم من السينما - إن لم يكن من الحياة - أن تعبيرى المكان والزمان تعبيران مائعان ودون معنى محدد، وأن العقل قادر - فى ومضة خاطفة - على الانتقال من الأمس إلى أستراليا.

وهو - بالتالى - سيكون موقنًا بأن الفصل بين المسرحية الواقعية والمسرحية الشعرية، بين المسرحية الطبيعية والمسرحية ذات الأسلوب، إنما هو فصل مفتعل وعتيق جدا، وسيرى أن مشكلة المسرحية التى تحدث فى غرفة المعيشة أو فى المطبخ لم تعد

مسرفة فى واقعيتها، بل إنها لم تعد واقعية على الإطلاق، وسيوقن أنه رغم كون هذه المقاعد والمناضد أصيلة تماماً، فإن كل شيء آخر يبدو زائفاً، وسيحس بأن هذا الحوار الذى يدعى «حوار واقعى» وهذا الأداء الذى يدعى «أداء واقعى» إنما يعجزان عن اقتناص شمولية المعرفة، مرئية وغير مرئية، التى يحس بغريزته أنها هى الواقع.

هكذا نبلغ شكسبير، وقد ظل فهمنا العملى له، على مدى القرون محاصراً بتلك الفكرة الزائفة وهى أنه كاتب ذو حبكات بعيدة الاحتمال، يزخرفها ويجملها بالعبقرية، وقد ظللنا أمداً طويلا نراه باعتباره أجزاء أو وحدات منفصلة، فنفصل الحكاية عن الشخصيات، والشعر عن الفلسفة، والآن بدأنا نرى أن شكسبير استطاع أن يصوغ أسلوباً، متقدماً عن أى أسلوب آخر فى أى مكان، قبله أو بعده، أتاح له أن يخلق – فى فسحة زمنية مضغوطة جداً، وباستخدام واع ورائع لمختلف الوسائل – صورة واقعية للحياة.

ولنأخذ مثالا موازياً بعيد الاحتمال كذلك، بدأ بيكاسو يرسم صوراً للوجوه تتعدد فيها العيون والأنوف يوم أحس بأن رسم البروفيل أو صورة الوجه الكامل إنما هو لون من الكذب، ومن ثم بدأ البحث عن تكنيك يتيح له أن يقتنص أكبر شريحة ممكنة من الحقيقة، وشكسبير الذى يعرف أن الإنسان يحيا حياته اليومية ويعيش فى الوقت نفسه حياة أكثر قوة فى عالمه الخفى من الأفكار والمشاعر، طور منهجاً نستطيع من خلاله أن نرى – فى الوقت نفسه – وجه الإنسان وذبذبات عقله، ونحن نستطيع أن نستمع إلى الإيقاع الخاص للحديث، واختيار العامية التى تبدو معها الشخصية من الحياة الواقعية، لها اسم محدد، وكأنها معروفة لنا، وكأننا التقينا بها فى الشارع، لكن هذا الوجه قد يبدو فى الشارع غفلا، ويبقى لسانه صامتًا لاينبس، إن شعر شكسبير يهب القوة لصورة الوجه، وهذا هو هدف الاستعارات القوية والمقاطع المنمقة والعبارات المحلقة، ولم يعد الآن ممكناً القول بأن مسرحيات كهذه هى «ذات أسلوب» أو ذات شكل، أو «رومانتيكية» على عكس المسرحيات الواقعية.

ومشكلتنا هى أن تجتذب الممثل، ببطء، وخطوة بعد خطوة، نحو فهم هذا الكشف المتميز، هذا البناء المدهش من الشعر المرسل والنثر والذى كان يمثل - منذ بضع مئات من السنين - التكعيبية فى المسرح، ويجب أن نكف الممثل عن ذلك الاقتناع الزائف بأن هناك طريقة فى الأداء أكثر قوة ومبالغة للأعمال الكلاسيكية وطريقة أكثر واقعية للأعمال المعاصرة، وأن نجعله يرى أن التحدى الماثل فى المسرحية الشعرية هو أن يبحث بحثاً أعمق عن الحقيقة، حقيقة الانفعالات وحقيقة الأفكار وحقيقة الشخصية - وهى متمايزة وإن ظلت متداخلة - ثم أن يجد بموضوعية - من حيث هو فنان - الشكل الذى يهب الحياة لتلك المعانى.

ومشكلة الممثل هى أن يجد طريقة للتعامل مع الشعر، فهو إن تناوله بانفعال مبالغ فيه سينتهى إلى لغو منمق فارغ، وإن تناوله بعقلانية مبالغ فيها فمن الممكن أن يفقد الحس الإنسانى الموجود دائماً فيه، وإن تناوله تناولا حرفياً مبالغاً فيه، سيصل إلى ما هو مألوف ومبتذل ويضيع المعنى الحقيقى، هنا مشكلات خطيرة ترتبط بالتكنيك وبالخيال وبالخبرة المعيشية، ويتعين حلها من أجل خلق كل منسجم، ونحن فى النهاية بحاجة إلى الممثلين الذين يعرفون عن يقين أنه لا تناقض بين الأداء القوى والواقعى، وأن عليهم أن يتنقلوا، بنعومة ودون جهد، بين تعشيقات الشعر والنثر، حسب تضمينات النص.

يجب أن نبتعد فى إعدادنا وإخراجنا عن كل تلك العوامل التى لعبت دوراً حيوياً فى بعث «ستراتفورد» فى أعقاب الحرب، أى أن نبتعد عن الرومانسية، وعن الخيال، وعن الإسراف فى الديكور والتجميل، كانت تلك العوامل ضرورية آنذاك لزحزحة القبح والضجر من تلك النصوص التى اهترأت، والآن علينا أن نتطلع وراء مظاهر الحيوية الخارجية نحو أخرى داخلية، إن الفخامة الخارجية قد تكون جذابة، لكن علاقتها بالحياة الحديثة علاقة واهية، وفى الداخل تكمن الموضوعات والقضايا والطقوس، والصراعات، وهى صادقة كما كانت دوماً صادقة، وفى أى وقت يتحقق اقتناص المعنى الشكسبيرى، يبدو واقعيا ومعاصراً.

على النحو نفسه، وفى بلاد أصبحت واعية بالمسرح إلى هذا الحد، وهى تملك أيضًا هذا التراث بالغ الثراء، لابد أن ينبثق السؤال: لماذا لا نجد لدى الدراميين الإنجليز اليوم مثل تلك التوجهات نحو بدايات القوة والحرية الشكسبيرية، ثم يجب أن نتساءل هل نحن فى منتصف القرن العشرين أكثر جبنًا وأكثر قصوراً من حيث طموحنا ومدى تفكيرنا مما كان عليه الإليزابيثيون؟.

حين نقدم الكلاسيكيات، نحن نعرف أن حقيقتها العميقة لن تفصح أبدًا عن نفسها وحدها، ومن ثم تتوجه جهودنا وطرائقنا نحو أن نجعلها تفصح عن نفسها من خلالنا، وأعتقد أن مسئوليتنا نحو الدراما الحديثة هى أن نرى أن حقيقة الحياة اليومية لن تفصح عن نفسها وحدها كذلك، إننا نسجلها ونصورها فى أفلام وندونها على عجل، لكننا نبقى بعيدين عن الإمساك بطبيعتها الحقة، ونحن نرى شكسبير قد استطاع فى أيامه أن يجد الإجابة فى ذلك التكوين من الشعر والنثر، الذى كان مرتبطًا بالحرية التى كانت للمسرح الإليزابيثى، وهذا يمكن أن يعلمنا شيئًا، وليس مصادفة أن نجد المسرح الحديث يتجه نحو الخشبات المفتوحة، وأن يستخدم سوريالية السلوك بديلا عن الشعر، لتحطيم تجليات السطح الخارجى، إن الفرصة الثمينة المتاحة، والتحدى الكبير المطروح، فى ستراتفورد وفى لندن، هو أن نبذل كل جهدنا لكى يرتبط عملنا فى الشكسبيريات وفى المسرحيات الحديثة على السواء، بالبحث عن أسلوب جديد – هل قلت أسلوبًا جديداً؟ يا لها من كلمة مفزعة! إننى أفضل أن أقول «لا أسلوب» أو «أسلوب مضاد للأسلوب» – يتيح للدراميين أن يصوغوا تأليفًا من تلك الإنجازات المنغلقة كل على ذاته – لمسرح العبث والمسرح الملحمى والمسرح الطليعى – إن هذا ما يجب أن يتجه نحوه تفكيرنا، وتمضى نحوه تجاربنا.

لير... هل يمكن أن تقدم على المسرح؟

بيتر بروك يتحدث إلى بيتر روبرتس أثناء إجراء التدريبات على مسرحية «الملك لير» فى ستراتفورد – أون – آفون فى ١٩٦٢:

روبرتس: يقول تشارلس لامب إن مسرحية «الملك لير» لشكسبير لا يمكن أن تمثل «ولو أنها مثلت فلن نرى سوى رجل عجوز يذرع الخشبة متوكئًا على عصاه بعد أن طردته بناته إلى الخارج فى ليلة ممطرة»، وواضح أنك لا توافق على هذا الرأى، وإلا ما كنت تقوم الآن بإخراجها، لكن ألا ترى فيما قاله لامب شيئًا من الحقيقة على الأقل؟

بروك: لا.. لا أرى فيما قال شيئًا من الحقيقة على الإطلاق. كان لامب يتحدث عن خشبة المسرح فى زمانه، وكيفية تقديم الأعمال عليها آنذاك، ومن قال إن شكسبير حين يقدم فلن ترى سوى عجوز يترنح متوكئًا على عصاه وسط العاصفة؟ أظن هذا القول لغوًا خالصًا، إننى أستطيع القول بأن «الملك لير» قد تكون أعظم مسرحيات شكسبير وهى لهذا أكثرها صعوبة، والشىء المفزع الذى يجده المرء طول الوقت هو أن الصعوبة المتمثلة فى تقديم الروائع أكثر من أية صعوبة سواها. وهذا ما نشكو منه. تلك الليلة، أثناء التدريب تقدم إلى جيمس بوث، وكان ينط الحبل، وسألنى «ألا تعتقد أنه سيكون طريفًا أن نؤدى المشهد كله ونحن ننط الحبل؟» فأجبته: «إن المسألة فى تقديم عمل معجز مثل هذا، هى أنك لا تستطيع أن تفعل هذه الأشياء، فقط إذا كنت واثقًا من أن المشاهد التى تقدمها مكتوبة على نحو سيئ أو باعث على الضجر، تصبح حرًا فى أن تلجأ إلى حيل مثل نط الحبل وما إليها..» وأنت تعرف أننى قدمت قبل سنوات عرضا لمسرحية «الملك جون» جعلت فيه جريدة سينمائية تنتمى للقرون الوسطى، وجعلت رجلا مكافئًا لمصور الملك يتبعه فى كل مكان. للأسف أنت لا تستطيع أن تفعل مثل هذا فى إحدى الروائع. لأن الطريقة الوحيدة لتقديمها هى الطريقة الصحيحة، ولهذا فإن العثور عليها بالغ الصعوبة. ونحن الآن نعود أكثر وأكثر لنتفهم أنه ليست مسرحيات شكسبير الأخيرة فقط هى التى تحوى أشياء رائعة علينا أن نكتشفها فيها، بل إن الأمر كذلك أيضًا فيما يتعلق بالأدوار الأقل أهمية، و «لير» على سبيل المثال ظلمت كثيرًا لأن الناس لم تعترف بحقيقة أن «الملك لير» ليست مسرحية عن الملك لير والآخرين، مثلما أن مسرحية «هاملت» هى – بمعنى من المعانى – مسرحية عن هاملت – صحيح أن الشخصيات الأخرى أساسية وتلعب أدوارًا مدهشة لكنها مرتبطة بهاملت،

لأن هاملت هو محور كل نشاط فى المسرحية ومرتكزه، أما فى «لير» فإن البناء الكلى للمسرحية هو المعنى المركب لثمانية أو عشرة من جدائل الحكايات المستقلة والمتساوية فى الأهمية فى النهاية، فالخيوط التى تبدأ كلها فى الحبكة الفرعية حول جلوستر، حين تتناسج تصبح هى المسرحية كلها. من هنا نصل إلى حقيقة أن المسرحية كما كتبها شكسبير لكى تقدم فعلا على المسرح ليست بحاجة، فقط إلى أداء عظيم من جانب «لير»، بل تحتاج إلى تمثيل متألق ومتوهج طوال المسرحية. هنا - فيما أرى - التحدى الحقيقى والصعوبة الحقيقية فى الملك لير، وليست فى إخراج مشهد العاصفة.

وقد درست كل القصاصات التقليدية المتاحة (أنت تعرف، هنا حول المسرح بوسعك أن تجد كتبًا تحوى اللقطات والقصاصات المتراكمة عبر السنين)، وقد لاحظت فيها شيئًا طريفًا، فرغم أن الكثير منها معقول، فإنها جميعًا ينقصها شىء: إن هذه اللقطات لا تقدم لممثلى الأدوار الصغيرة المادة الكافية لتكوين صورة ذات أبعاد ثلاثة، ومن ثم فالنتيجة النهائية هى تحطيم النسيج الكلى للمسرحية.

وقد وجدت كثيرًا من المواضع - خلال تصويرها فى اللقطات التقليدية - يحس المرء فجأة أمامها بسحر المسرحية كلها، وعلى سبيل المثال، ففى معظم المرات التى يشهد فيها المرء المسرحية عن طريق هذه اللقطات يميل إلى أن يجعل جونريل وريجن معًا فى كومة واحدة، باعتبارهما امرأتين متطابقتين، كذلك زوجاهما كورنوال وألبينى ليسا سوى غلامين، هذا على الرغم من أن الاختلاف بينهما مدهش جدا، وعلى سبيل المثال أيضًا فإن علاقة جونريل - ريجن هى علاقة تنتمى بأكملها إلى عالم جان جينيه، حيث جونريل هى المتسلطة السائدة دائمًا، وريجن ضعيفة ناعمة، جونريل تلبس الحذاء ذا الساق المرتفع، وريجن تلبس تنورة ذات حواف، إن ذكورة جونريل تستثير ريجن، صاحبة القلب الرقيق الخامد، المعاكس تمامًا للصلابة الفولاذية عند أختها. هذه العلاقة ستتطور تطورًا مثيرًا فى القسم الثانى من المسرحية (فقد جعلتها فى قسمين)، لأننا سنرى الكارثة والمخاطر تجعل جونريل أكثر استبدادًا وصلابة. ومن الناحية الأخرى تستخزى ريجن تمامًا، حتى ينتهى بها الأمر إلى أن تخرج زاحفة مهانة كعنكبوت تم سحقه، والسم يسرى فى أمعائها، فى حين تخرج جونريل فى تحد وصلف.

كذلك هناك اختلاف هائل بين البينى بكل ضعفه وتحمله واختلاطه وكورنوال بنفاد صبره وتأججه وساديته، كل هذه المادة المثيرة فى بناء الشخصية تظهر بوضوح حين لا تعتمد طريقة اللقطات أو القصاصات.

المشكلة الرئيسية التى شغلت تفكيرى طوال السنة التى قضيتها أعد هذا العرض هى ما إذا كان على أن أحدد للعرض مكانًا بعينه وزمانًا بعينه. وأنت لا تستطيع القول بأن «الملك لير» لا زمان لها، كما أثبتت تلك التجربة المثيرة.. سيئة الحظ، التى قدمها نجوشى فى «البالاس» فى ١٩٥٥ – فى كلمته المطبوعة بالبرنامج كتب جورج ديفين: (إننا نحاول عن طريق الثياب التى لا زمان لها، والمناظر التى لا زمان لها، إثبات «لا زمانية المسرحية).. وهذا اعتذار لم يمس صميم المشكلة، فرغم أنها لا زمانية بمعنى من المعانى (وهذا قول جدير بأن يصدر عن ناقد)، فإن الحقيقة الواقعة هى أنها تحدث فى شروط هائلة وعنيفة، ومن ثم واقعية جداً، يؤديها ممثلون من لحم ودم يوضعون فى مواقف بالغة الصعوبة والقسوة والواقعية.

المشكلة الرئيسية إذن: كيف نلبسهم وماذا يلبسون؟ بالنظر فى شواهد المسرحية يصل المرء لضرورتين متناقضتين: إن أحداث المسرحية يجب أن تقع – ما لم تقدمها على أنها من قصص الخيال العلمى – فى الماضى. رغم ذلك فإن هذه الأحداث يجب ألا تقع فى أية فترة تالية على عصر وليم الفاتح، وحتى رغم أننى نسيت منذ زمن طويل ملوك إنجلترا وملكاتها، فإننى أذكر ترتيبهم على وجه التقريب، وأعرف أن تسعين بالمائة من جمهورنا يعرف أنه ليس ثمة ملك اسمه لير محشور بين هنرى السادس وأى ملك آخر.

ويبقى شىء يصدم عقيدة المرء إذا قدمت المسرحية على أنها تحدث فى العصر الإليزابيثى، أو عصر النهضة، خاصة أن هناك عنصراً قوياً موجوداً فى المسرحية هو طابعها السابق على المسيحية. فالضراوة والهول فيها سيتبددان إذا حاولت إلحاقها بالمسيحية، والطابع المجازى لها والآلهة الذين يتم استدعاؤهم بشكل دائم، كلها عناصر وثنية، (ومجتمع لير مجتمع بدائى. ومن الناحية الأخرى. فالواضح أنه ليس بدائيا)

لأنك لو رجعت إليه لوجدت هذا القول خرافة، ذلك أن مجتمع لير مجتمع بالغ الصقل والثقافة، إنه ليس مجتمع ناس يقيمون فى العراء حولهم الأحجار المقدسة، لأنك لو رجعت بالمسرحية لهذه الفترة لفقدت القسوة الأساسية فيها، القسوة المتمثلة فى طرد الرجل إلى الخلاء، وهؤلاء الذين خلف الأبواب يعرفون الفرق بين العناصر، والعالم الراسخ الذى صنعه الإنسان، وطرد منه لير، ولو أن الملك كان معتاداً على النوم فى العراء لتبدد معنى المسرحية، فضلا عن ذلك فإن لغة المسرحية ليست مثل تلك اللغة التى يتحدث بها الناس فى كتاب وليم جولدنج، فيقولون «أوج» و «جوج» لكنها لغة حقيقية رفيعة من عصر النهضة. وهكذا يخيل إلى أن المشكلة التى يتعين على المرء أن يواجهها هى أن يخلق مجتمعاً سابقًا على المسيحية، يحمل لجمهور اليوم رائحة انتمائه إلى فترة مبكرة من التاريخ، وفى الوقت نفسه، فإن هذه الفترة المبكرة من التاريخ يجب أن تكون لحظة تاريخية تحقق فيها لأولئك الناس قدر عظيم من التقدم، كما كان المجتمع المكسيكى قبل كورنيس أو مصر القديمة فى قمة ازدهارها.

هكذا تنتمى لير إلى البربرية والنهضة، هى هذان العصران المتناقضان، ثم نعود إلى المدرسة الحديثة، التى تقوم بلا زمانية المسرحية، ليس لأن موضوع المسرحية حول ملك ومهرج وبنات قاسيات. هى – بمعنى من المعانى – أكثر سمواً من أن يحتويها أى إطار تاريخى، لدرجة أن الشىء الوحيد الذى يمكن أن يوازنها هو مسرحية حديثة من نوع ما يكتبه صامويل بيكيت – فمن يعرف الفترة التى تدور فيها «فى انتظار جودو»؟ إنها تحدث اليوم رغم أن لها زمنها الخاص فى الواقع. وهذا أساس أيضًا فى «لير» لأنها عندى هى النموذج الأول لمسرح العبث، وعنها صدر كل ما هو حسن فى الدراما الحديثة.

مرة ثانية إن الهدف من الإطار هو تحقيق درجة من التبسيط تتيح للعناصر المهمة مزيداً من الظهور، فالمسرحية صعبة بما يكفى دون إضافة المشاكل التى لابد منها إذا استخدم أى لون من الديكور الرومانسى، لماذا نضع الديكور لمسرحية رديئة؟ إنما بهدف تجميلها، أما بالنسبة «للير» فالأمر على العكس، يجب استبعاد كل ما يمكن استبعاده.

وبالتعاون مع كيجان سميث، المسئول عن شئون الملابس فى ستراتفورد، استطعنا التوصل إلى ثياب تحمل الحد الأدنى من الإشارات الضرورية التى تحتاجها كل شخصية وعلى سبيل المثال فإن على الملك لير نفسه أن يلبس رداء مثل «الروب» ولا أظنك تستطيع المماحكة حول هذه النقطة، لأن ثمة ضرورات معينة للممثل الذى يلعب دور لير، فحتى لو أخذت منه كل شىء فهو يجب أن يدخل إلى المسرح وثمة شىء يغطى رجليه، لتحقيق درجة معينة من الطابع الملكى للشخصية، وبالتالى كان له رداء، ليس لأحد آخر مثله، فليس فى المسرحية شخصية أخرى بحاجة لمثله، هو فى أول المسرحية يضع رداء بالغ الفخامة، أما بعد ذلك فسيمضى فى لباس بالغ البساطة مصنوع من الجلد، أما بقية الثياب الأخرى فقد قمنا بتبسيطها إلى الحد الذى لم نبق معه إلا على ما هو ضرورى، وفى عرض شكسبيرى، حين يكون لديك ثلاثون أو أربعون زيًّا مفصلة بالشكل نفسه. فإن العين ستعشى، ويصبح من العسير متابعة حبكة المسرحية، من هنا فقد قمنا بإعطاء الثياب المهمة لحوالى ثمانية أو تسعة أشخاص رئيسية، وهو العدد الذى يمكن للجمهور أن يتابعه بتركيز فى مسرحية حديثة، وما أمتع أن تسمع الناس يقولون: كم كانت المسرحية بالغة الوضوح، دون أن ينتبهوا لأن السر كامن فى الثياب.

كذلك أيضًا قمنا بتبسيط المشهد لأبعد الحدود. كان هدفى الحقيقى هو محاولة خلق الشروط التى تتيح لنا فى المسرح الحديث أن نقفو ما كان شكسبير يفعله على الصفحة البيضاء، أى أن نضع أساليب وتقاليد مختلفة كل الاختلاف جنبًا لجنب،. دون أدنى إحساس بوجود مفارقات تاريخية مزعجة، والمرء بحاجة لأن يتقبل أن فكرة المفارقة التاريخية هذه فى ذاتها مصدر قوة لهذا الشكل من المسرح، ومؤشر نحو المناهج المختلفة التى علينا أن نجدها لتجسيده على الخشبة.

برويرتس: كيف تناولت مسألة الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى العرض؟

بروك: أنا لا أظن أن هناك مكانًا للموسيقى فى لير على الإطلاق، وفيما يتعلق بالمؤثرات الصوتية، فإن مشهد العاصفة كان المشكلة الرئيسية، إذا حاولت أن تجسدها

على نحو واقعى فإن عليك أن تسلك سبيل رينهاردت إلى نهايته. وإذا حاولت أن تمضى لنهاية الطرف الآخر، أى أن تجعل العاصفة تحدث فى مخيلة الجمهور، فإن هذا لن يصح، لأن جوهر الدراما هو الصراع، والدراما فى العاصفة هى صراع لير ضدها.

إن لير بحاجة إلى جدار العاصفة حتى يصارعه، وهذا لن يتحقق إذا كانت العاصفة كلها تحدث داخل عقول المتفرجين فقط، بأن تعلق إعلانات تقول فيها: «هذه هى العاصفة» لأن هذا يعنى تسليم صراع العاصفة إلى عقول المتفرجين، فى حين أنه يجب أن يكون مشحوناً بشحنة انفعالية.

وبعد شهور من العمل للوصول لحل المشكلة، انتبهنا فجأة لمدى التأثير الذى يمكن أن يحدثه وجود لوح معدنى من ألواح الرعد مرئيًا على الخشبة. إن ذبذبات ذلك اللوح الضخم من المعدن الصدئ، كما يعرف كل من شاهد مدير الخشبة وهو يهز لوحًا من ألواح الرعد، لها خاصية مزعجة لأبعد الحدود.. إن الضجة مزعجة بطبيعة الحال، لكن من المزعج كذلك أنك ترى ذبذباتها، ألواح الرعد المرئية إذن فى هذا العرض، ستمنح الملك مصدراً ثابتا ومحدداً للصراع، دون أن تحاول – فى الوقت نفسه – أن تجسد العاصفة تجسيداً واقعيا، وهو ما لا يصلح على الإطلاق.

روبرتس: على مدى السنين أصبحت مقتنعًا أكثر فأكثر بأن تضع تصميم عرضك بنفسك على نحو ما تفعل فى «لير» لماذا؟

بروك: رغم أننى أحببت دائمًا العمل مع المصممين، فإننى أجد من الضرورى – على نحو مرعب – خاصة فيما يتعلق بشكسبير، أن أضع تصميم العرض بنفسى.

وأنت لا تستطيع أن تعرف يقينًا ما إذا كانت أفكارك وأفكار المصمم تتطور بالوتيرة نفسها، وأنت تصل إلى جزء من المسرحية لا تستطيع أن تجد طريقك خلاله، عند هذه النقطة يجد المصمم حلا، ويراه مناسباً، وأنت لا تملك سوى أن تقبله، والنتيجة هى أن يتجمد تفكيرك فى هذا المشهد.

أما إذا كنت تصمم لنفسك، فهذا يعنى أنه بعد فترة من الزمن سيتطور تخيلك وتنفيذه على الخشبة معًا بوتيرة واحدة.

وعلى أى حال، فإننى أشك فى وجود مصمم على قيد الحياة، لديه من الصبر ما يكفى للعمل معى، فبعد أن عملنا مدة عام فى هذا الملك لير، محوت كل المشهد القديم حين تأجل العرض. ولأن المشهد الجديد تكلف أقل من القديم حوالى خمسة آلاف جنيه، لذا لم يهتم أحد.

النجوم المتفجرة:

تمامًا كما يحدث فى علم الفلك، حين يميل أحد الكواكب فى مداره ليصبح أقرب ما يكون إلى الأرض، ويسارع الفلكيون إلى مناظيرهم كى يدرسوه فى هذه اللحظة المتميزة، فإنه للمرة الأولى من أربعة قرون تقترب الحقبة الإليزابيثية بكل قيمها أقرب ما تكون إلينا على نحو لم يحدث من قبل.

والأمر شبيه بهذا فى مجرة المسرحيات، ثمة مسرحيات تتحرك مقتربة منا فى لحظات معينة من التاريخ، وأخرى تنحسب مبتعدة عنا، وأنا أكتب هذه الكلمات فإن مرارة وكلبية «تيمون الأثينى» تجعلها تتقدم مقتربة منى، خارجة من طوايا النسيان، فى حين ينحسب «عطيل» وغيرته مبتعداً عنى.

وهكذا فإن لدينا كل الأسباب الآن كى نتمنى الخلاص من كل المؤثرات التى مازالت تصلنا من القرن التاسع عشر، حيث يبدو أن تلك هى الفترة التى كان فيها العصر الإليزابيثى أبعد ما يمكن عنا، كان فى حالة خسوف كلى وتام.

أكتب هذا ونحن فى جولة مع «الملك لير» فى بعض البلاد الأوروبية، حيث توجد تقاليد القرن التاسع عشر مغروسة أكثر مما هى فى إنجلترا، وذلك لسببين: الأول أن كل تلك البلاد عرفت شكسبير عن طريق الترجمة، وقد كان العصر الذهبى للترجمات الشكسبيرية خلال المائة سنة الأخيرة، فى ألمانيا مثلا يلتقى الطفل بشكسبير للمرة الأولى

عن طريق طبعة «شليجل – تك»، التى ترجع لأول القرن التاسع عشر، ويسودها طابع رومانسى غالب. هذا كما لو أن «هاملت» لم تعرف فى ترجمة لورد بايرون، و «لير» فى ترجمة شيللى، و «روميو وجولييت» فى ترجمة كيتس، من هنا ثمة ميل متصاعد نحو اعتبار شكسبير شاعرًا عظيمًا من شعراء العصر الفيكتورى، وأن أعماله تدور فى القلاع ومنحدرات الشواطئ وسط العواصف الباعثة على الكآبة.

كذلك فقد كان من المسلم به عند الجميع – قبل الحرب – أن كل الناس قد عرفوا كيف يخرجون أعمال شكسبير ويؤدونها – ما عدا الإنجليز – ففيما عدا استثناءات نادرة، لم يكن لديهم – الإنجليز – شىء يقارن بالعروض الأوروبية الضخمة على الطراز القديم.

وأظن أننا قد أحدثنا بعض الانبعاج فى بعض تقاليدنا. كان جمهورنا يندهش دائمًا، لكنه وصل أخيرًا – لحسن الحظ – إلى الاقتناع، كانوا مندهشين لحقيقة أن لير لم يكن رجلا ضعيفًا، بل رجلا كبيرًا قويا، وأنه لم يكن عاطفيا لكنه كان صلبًا عنيدًا، وغالبًا على خطأ، كذلك اكتشفوا أن ريجن وجونريل، لم تكونا امرأتين من «الأوغاد» لكنهما امرأتان عاريتا الأعماق. ورغم أن أعمق دوافعهما لا سبيل إلى تبريرها، فإنهما تحاولان دائمًا إيجاد سبب – وقد تكونان مخلصتين فى هذه المحاولة – يبرر الأفعال الصغيرة المؤدية فى النهاية لصور القسوة البالغة. كذلك كانوا مندهشين للخيوط المتعددة المختلفة التى تسرى فى العرض، لأن التقليد هو أنها قصة لير وحده، أما هنا بوسعهم أن يروا قصة إدموند، وقصة إدجار، وقصة جلوستر وهكذا. وكورديليا لها القوة نفسها التى لأختيها والثقل نفسه كما أن التشابه الوراثى بين الثلاث واضح، كلهن بنات لير، وطيبة كورديليا صارمة لا مساومة فيها، كأنها موروثة على طريقة لير نفسه.

أما القسوة فقد أثارت الجدل، ثمة من قال بأنها لم تكن فى المسرحية، وآخرون اضطروا للاعتراف بأنها لم تأت لها من مكان آخر.

وأحد الأسباب التى تؤدى لأن تصبح المسرحيات الإليزابيثية قريبة منا اليوم، هو أنه كلما مضيت أعمق فى أوروبا، بدت لك موصولة بالتاريخ المعاصر.

فى البلاد التى عرفت ثورات وانقلابات دائمة، يصبح للعنف فى «الملك لير» معنى إضافى مباشر. فى بودابست، حين بلغ لير المشهد الأخير، أقسى المشاهد على الإطلاق، من حيث أن شنق كورديليا أمر مجانى تمامًا، وليس نتيجة للأسباب التقليدية فى التراجيديا، فإنه يحمل جثة كورديليا بين ذراعيه، ولا يقول كلمة واحدة، هى فقط تلك الصرخة الهائلة، فى تلك اللحظة أحسست أن الجمهور منفعل لشىء أكثر أهمية من تلك الصورة العاطفية للأب العجوز التعس الذى يصرخ، فجأة أصبح لير ممثلا لأوروبا القديمة المنهكة، التى تحس - فى كل بلد من بلادها تقريبًا - أنها بعد الأحداث التى شهدتها خلال الخمسين سنة الأخيرة، إنما قد تحملت الكثير، وأنها تستحق فترة من الراحة.

والسطر الأخير من المسرحية متفرد عند شكسبير، فكل مسرحياته الأخرى توحى بمستقبل متفائل، بصرف النظر عن الأحداث المرعبة التى حدثت يبقى الأمل فى أنها لن تحدث مرة أخرى أما فى «لير» فإن سطرها الأخير يطرح سؤالاً. يقول إدجار: «نحن الذين مازلنا شباباً، لن نشهد الكثير الذى شهدوه، ولن نعيش طويلا ما عاشوا..» وليس بوسع أحد أن يقدم تفسيراً بسيطاً لهذا القول المثقل بإشارات لمعان هائلة لا يمكن شرحها. إنها ترغمك على النظر نحو شاب، من الطبيعى أن تتجه عيناه صوب المستقبل، هو الذى عاش أقسى الفترات وأكثرها هولا.

نقاط الإشعاع:

إن الطبيعة المتفردة للمادة الشكسبيرية تتمثل فى أنها فى حركة دائمة، وفى تغير دائم، تبدو المسرحيات نفسها موضوعات ساكنة لأنها موجودة على رف فى المكتبة، ويقول المرء لنفسه: «هذا الكتاب موجود على الرف، وإذا أنا بارحت الحجرة ثم رجعت إليها فسأجده موجوداً لا يزال...» وسيظل موجوداً، لذلك يعتقد المرء أنها ساكنة. كنت أقرأ لابنى الصغير صفحات من «طرزان» حين اكتشف طرزان الكتاب لأول مرة، ورأى خربشات صغيرة فى إحدى الصفحات، وأحس بأنه يرى حشرات صغيرة، ونظر إليها:

«ما تلك الحشرات الصغيرة؟» وعاد إلى الكتاب مرة أخرى فرأى مزيداً من الحشرات الصغيرة. وهذا صحيح على نحو مدهش،. ذلك أننى أعتقد أن مسرحيات شكسبير – المخادعة فى أغلفتها من الورق المقوى – إنما هى حشرات ضخمة، تحوى فى داخلها حشرات أصغر وحين يذهب الكبار ليناموا،. تبدأ هى فى الدبيب والحركة.

سأعطيك مثالاً: كنت أعمل فى فرنسا على ترجمة «تيمون الأثينى» للفرنسيين، ومعظم الجمهور الفرنسى لم يشهد سوى أربع مسرحيات أو خمساً من أعمال شكسبير، كان قد رأى «كريولانوس» فاعتقد أن شكسبير فاشستى، وقال قائلهم: إنه كاتب عظيم، لكنه فاشى. وكنت أعلم أن رؤيتهم «لتيمون» ستكون شيئاً مربكاً لهم، لأنهم سيجدون فجأة أن الكاتب نفسه الذى ثبت لهم أنه لا يعجب إلا بالجنرالات، وأنه يحتقر الجماهير، قد كتب مسرحية لا تجد فيها أحداً شريفاً سوى الخدم، إذن فهذا الفاشى ديمقراطى فى النهاية، وإذا أنت وضعت مسرحية بعد الأخرى، أو شخصية بجوار شخصية أخرى، أو فكرة فى مواجهة فكرة أخرى، فستكون مثل العراف الذى يستخدم أوراق اللعب نفسها المرة بعد المرة. لكنها حين توضع على المائدة، فى شكل جديد دائماً،. بتغير الترتيب، وتنبثق صور جديدة، ويصبح المعنى والمضمون والدلالة فى حركة دائمة.

وهذا يتكشف مع المزيد من العمل فى الترجمة؛ إننى أعمل مع كاتب فرنسى ذكى جدا وذى خيال خصب؛ هو جان – كلودكاريير، وهو لا يكف عن السؤال: «ما معنى هذا؟ ماذا تعنى هذه الكلمة بالضبط؟» وهو يعرف الإنجليزية معرفة جيدة، ثم يمد يده نحو القاموس: أتعنى هذا أم ذاك؟ فأجيبه: تعنى كليهما. هكذا تكتسب الكلمة مزيداً من الأبعاد الجديدة حتى يقول: «آه، قد فهمت، إنها كلمات ذوات إشعاع» (بالفرنسية).

وأظن هذا شيئًا ممتعاً للغاية، فهكذا كان يفهم اللون المختلف لتركيب الجملة التى يعمل فى ترجمتها، وينظر فى اللغة كلها ليجد الكلمة التى تتفق وصور الاشتراك ذات المستويات المتعددة فى الأصل، وحين تجد الكلمة التى تحمل كل هذه الأصداء، فسترى أنك يمكنك أن تمد منها خطاً نحو مستوى من مستويات المعنى فى الكلمة الثالثة، أو تمد خطاً إلى الكلمة الخامسة، أو تمد خطا إلى الكلمة الخامسة عشرة، ومرة أخرى ستجد نفسك فى مزاوجات لا نهاية لها.

وحين بدأت العمل فى شكسبير، كنت أعتقد - إلى حد ما - بإمكانية الموسيقى الكلاسيكية للكلمات، بمعنى أن لكل شعر صوته الخاص الصحيح، مع تنويعات طفيفة، لكننى من خلال التجربة المباشرة اكتشفت أن هذا لم يكن صحيحًا إطلاقا، وكلما ازدادت موسيقية توجهك نحو شكسبير، أعنى كلما زادت حساسيتك للموسيقى، ازداد عجزك عن إيجاد طريقة - اللهم إلا الحذلقة الخالصة - كى تثبت موسيقى سطر واحد، إنها ببساطة لا يمكن أن توجد. وبالطريقة نفسها تمامًا فإن الممثل الذى يحاول أن يلحن أداءه أو يموسقه فهو يحاول شيئًا ضد الحياة، فى الوقت الذى يجب أن يحتفظ فيه ببعض الاتساق فى أدائه، وإلا فإنه سيتحول إلى أداء لا ضابط له، فإنه كلما نطق بسطر واحد، فإن هذا السطر قادر على أن يشق لنفسه طريقًا نحو موسيقى جديدة، تدور حول تلك النقاط المشعة.

جدليات الاحترام:

هل يجب علينا أن نحترم النص؟ أعتقد أن ثمة اتجاهًا صحيحًا مزدوجًا: الاحترام من ناحية، وعدم الاحترام من الناحية الأخرى. والجدل بين هاتين الناحيتين هو جوهر المسألة، وإذا أنت مضيت فى أحد السبيلين دون الآخر ضاعت عليك فرصة اقتناص الحقيقة. وأعتقد أن مسرحيات شكسبير لم تكتب بالدرجة نفسها من الإحكام، فبعضها محكم تمامًا، والآخر أقل إحكامًا، فى «حلم منتصف ليلة صيف» لم تكن لدى أدنى رغبة فى أن أختصر كلمة واحدة، لا أن اختصر كلمة، ولا أن أنقل شيئًا من مكان لمكان، لسبب بسيط وشخصى جدًا، هو أنها بدت لى مسرحية بالغة الاكتمال، وإذا أنت تناولتها على أنها كذلك زادت فرصتك فى النفاذ إلى أعماقها، لأنك ستكون على يقين مطلق بأن كل كلمة موضوعة فى هذا المكان لأنها يجب أن تكون كذلك، إن الاقتناع التام بالنص يؤدى بك إلى طريقه الصحيح.

وقد ظل الآن هوارد عامين أو ثلاثة أعوام يلعب بإحساس متزايد بوجود معان خفية، على مستويات كثيرة، يتم اكتشافها ثم يعاد اكتشافها بغير توقف، من الذبذبات الصادرة عن ثيسيوس إلى «أوبيرون» ثم المرتدة إليه على طول المسرحية التى أصبحت

فى أفضل حالاتها حين بلغت حساسية طاقم الممثلين جميعها أوجها، أصبحت مثل تلك القطعة من النحت المكونة من أسلاك مشدودة بإحكام فى تكوين مركب إذا قل هذا الإحكام ضاع التكوين كله. ورغم أننى أستطيع بسهولة أن أتصور اتجاه إنسان صابئ، محطم للأصنام، يقلب حبكة المسرحية رأساً على عقب، وأظن هذا سيكون أمراً طريفًا، لكننى واثق أنه سيقلل من مسرحية «الحلم» كثيراً لأننى لا أعتقد أنك تستطيع أن تغير كلمة دون أن تفقد شيئاً ما.

على أى حال، فى مسرحيات أخرى يمكن أن تحرك كلمات أو مشاهد، لكنك يجب أن تكون على وعى كامل بمدى خطورة ما تفعل، وأظن هذا شيئاً بلا قواعد حاكمة، وفى سطر من السطور قد يكون الأمر بلا أهمية كبيرة لكنه فى سطر آخر قد يكون كارثة.. ليس أمام المرء سوى أن يثق بأحكامه وأن يتحمل تبعاتها.

شكسبير كقطعة من الفحم:

التاريخ طريقة فى النظر إلى الأشياء، لكنها ليست الطريقة التى تعنينى كثيراً، أنا معنى بالحاضر، وشكسبير لا ينتمى للماضى، ولو كانت المادة التى يقدمها صحيحة، فهى صحيحة الآن.

إنه مثل قطعة من الفحم، والمرء يعرف العملية كلها عن الغابة البدائية التى أصبحت فى جوف الأرض، وبوسعه أن يتقصى تاريخ الفحم، لكن المعنى الكامل لقطعة الفحم عندنا يبدأ وينتهى لحظة أن تشتعل واهبة إيانا ما نريد من ضوء ودفء. وهذا عندى هو شكسبير قطعة فحم خامدة. وإننى أستطيع أن أكتب الكتب وألقى المحاضرات حول مصادر الفحم، لكننى سأكون معنيا حقا بقطعة الفحم فى أمسية باردة حين أريد أن أتدفأ، سأضعها فى النار لتصبح هى ذاتها وتحيا فاعليتها، من جديد.

لنمض خطوة أبعد، أعتقد أن فهمنا لعملية الإدراك اليوم يتغير تغيراً كبيراً، فقد بدأنا نتعرف إلى أن تلك الملكة الإنسانية التى تعرف بالإدراك ليست شيئًا ساكنًا، بل هى تعيد تعريف ما ندركه الثانية بعد الأخرى، انظر لتلك الألغاز البصرية التى

لا تعرف فيها ما إذا كانت الأشياء مقلوبة أو لم تكن، أنت تعرف فقط أن مربعات بيضاً وسوداً كأنها تتواثب داخلة خارجة، وسترى حقاً كيف أن العقل يصارع شيئاً وهو يحاول أن يعيد فهمه، وهو يحاول أن يتحقق مما إذا كان هذا المكعب مقلوبا أم ليس كذلك، فالعقل يحاول دائماً أن يقيم عالماً متماسكاً من مثل هذه الانطباعات.

وعندى فإن أعمال شكسبير الكاملة تشبه نظاماً متكاملاً للشفرة، تستثير كل شفرة منه ذبذبات ونبضات فينا، وعلينا أن نحاول - على الفور - أن نجعلها كلا متماسكاً، إذا تقبلنا هذا النظر فى كتابة شكسبير، فسنجد أن وعينا اليوم عون لنا، لكن هذا الوعى الذى نغامر بالاعتماد عليه له أيضاً غاباته المظلمة ودهاليزه التحتية وأجواؤه العليا، وتلك الزاويا الغريبة فى أعمال شكسبير التى تبدو للوهلة الأولى نائية أو سحيقة، إذا نحن أطلقناها، ستوقظ مناطق سرية فى نفوسنا،. مثل هذا المنهج هو الذى يعين المرء على أن يجد معنى وراء كل مظاهر البشاعة التى تبدو لا معنى لها فى «تيتوس أندرونيكوس». وفى «العاصفة» و «حلم منتصف ليلة صيف» فإن السؤال الذى لا مهرب منه وهو «كيف نضع الجنيات والأرواح على المسرح؟» لن يجد إجابته فى أية حيل جمالية، لأن «الجنية» على المستوى المباشر لا تعنى شيئاً للعقل الحديث، ومن ثم فليس هناك ما تكسوه بالثياب، لكننا لو تأملنا فى صورة «الجنية» سيتضح لنا تدريجياً أن عالم الجنية إنما يعنى طريقة فى الحديث بلغة رمزية عن كل ما هو أخف وأرشق من العقل الإنسانى، «خفيف مثل انطلاقة الفكر» كما يقول هاملت. الجنية إذن هى القدرة على تجاوز القوانين الطبيعية والدخول فى رقصة جزئيات الطاقة التى تتحرك بسرعة لا تصدق، كيف يمكن لتخيل المسرح أن يعين الأجساد الإنسانية على افتراض ما ليس بذى جسد؟ ليس عن طريق أقمشة ثياب بنات المدارس بكل تأكيد.

كنت مع المصممة سالى جاكويس نشهد عرضاً للأكروبات الصينى. ووجدنا المفتاح: ثمة إنسان يستطيع - بالمهارة وحدها - أن يقدم الدليل المرح على أنه يستطيع أن يتجاوز قيوده الطبيعية، ويصبح طاقة خالصة. هكذا بدت لنا كلمة «الجنية» وبدأت صورة جديدة تتدفق من مخيلة سالى الإبداعية الخصبة.

ليس هذا سوى مثال واحد، كلمة «جنية» حين تجاوز فصوصنا الدماغية المثقلة بالنزعة التحليلية والثقافة والوعى بالتاريخ، لن تنتج سوى تداعيات ميتة. أما إذا نحن أصغينا بطريقة مختلفة إلى ما وراء ما يمكن إدراكه فسنصل إلى قيم حية، وإذا استطعنا أن نلمسها، تبدأ قطعة الفحم فى الاشتعال.

المسرحية هى الرسالة :

كثيراً ما سألنى الناس: ما موضوع «حلم منتصف ليلة صيف»؟

وهناك إجابة واحدة لهذا السؤال، هى الإجابة نفسها فيما يتعلق بالكوب. فكيفية الكوب هى أنه كوب. أقول هذا على سبيل التقديم لأوضح أننى إذا كنت أولى أهمية كبيرة للأخطار الكامنة فى محاولة تحديد سمات «الحلم» أو موضوعاته فذلك لأن هناك عروضاً كثيرة جداً، ومحاولات كثيرة جداً للتفسير المرئى، قائمة على أفكار محددة سلفاً، كما لو كانت هذه الأفكار هى التى يجب أن تصور بطريقة ما، وفى رأيى أننا يجب أن نحاول أولاً إعادة اكتشاف المسرحية كشىء حى، بعدها نكون قادرين على تحليل ما اكتشفنا، فحين أفرغ من العمل فى المسرحية أستطيع أن أشرع فى استخلاص نظرياتى عنها، ومن حسن الحظ أننى لم أحاول أن أفعل هذا فى وقت مبكر، لأن المسرحية لم تكن قد أسلمت بعد كل أسرارها.

إننا نجد كلمة «الحب» فى قلب مسرحية «الحلم» وهى ما تتردد دائماً فيها، وإليها يرجع كل شىء، حتى بناء المسرحية، حتى موسيقاها، هذه الخاصة تتطلب من المؤدين أن يحاولوا خلق مناخ من الحب أثناء الأداء نفسه، حتى يمكن لهذه الفكرة المجردة – لأن كلمة الحب هى فى ذاتها تجريد كامل – أن تكاد تصبح محسوسة، والمسرحية تقدم لنا صوراً من الحب تزداد تكشفاً ووضوحاً كلما تقدمت، وسرعان ما يصبح «الحب» عندنا مثل سلم موسيقى نستمع شيئاً فشيئاً إلى مختلف درجاته وأنغامه.

والحب – بطبيعة الحال – موضوع يمس كل الناس، وليس هناك إنسان – حتى أكثر الناس قسوة أو بروداً أو قنوطاً – ليس حساساً إزاءه، حتى لو لم يكن يعرف الحب،

فهو إما أن تثبت له خبرته العملية وجوده، وإما أن يعانى من عدم وجوده، وهو شكل آخر من أشكال الاعتراف بوجوده، وفى كل لحظة تمس المسرحية شيئًا يعنى كل إنسان.

وحيث إن هذا مسرح، فلابد من وجود الصراع،. وهكذا تصبح هذه المسرحية عن الحب هى كذلك مسرحية عن نقيض الحب، هى عن الحب والقوة المعاكسة له، وسنصل إلى اليقين بأن الحب والحرية والخيال هى كلها أشياء مترابطة، وعلى سبيل المثال ففى بداية المسرحية تمامًا نجد الأب - فى خطاب طويل - يحاول أن يضع العقبات أمام حب ابنته، وتأخذنا الدهشة لأن مثل هذه الشخصية - وواضح أن دورها ثانوى - تحظى بهذا الخطاب الطويل، لكن دهشتنا تزول حين نكتشف الأهمية الحقيقية لكلماته، فما يقول لا يعكس فقط وجود هوة بين الأجيال (أب يعترض على حب ابنته لأنه ينوى تقديمها لشخص آخر) بل ويقر أيضًا الأسباب التى تدفعه للتشكك فى الشاب الذى تحبه ابنته، فهو يصفه بأنه ميال للخيال، تقوده خيالاته، وهذا ضعف لا يغتفر من وجهة نظر الأب.

ونحن نشهد منذ لحظة البداية - وكما فى كل أعمال شكسبير - مواجهة من نوع ما، هى هنا بين الحب والقوى المعاكسة له، بين الخيال والحس العملى الصلب، تتبدى فى سلاسل من المرايا بغير نهاية. وكالمعتاد يعمد شكسبير إلى خلط القضية، وإذا نحن سألنا أحدهم عن رأيه فى وجهة نظر الأب، فربما قال لنا - على سبيل المثال - «إن الأب مخطئ لأنه ضد حرية الخيال» صادرًا عن اتجاه واسع الانتشار الآن.

على هذا النحو يبدو الأب لمعظم متفرجى اليوم فى صورة الأب التقليدى الذى يسىء فهم الشباب وانطلاق خيالهم، لكننا سنندهش حين نكتشف، فيما بعد، أنه على حق، لأن العالم الخيالى الذى يحيا فيه هذا الشاب المحب يؤدى به لأن يسلك تجاه الفتاة نفسها مسلكًا بغيضًا، فما إن سقطت نقطة من السائل فى عينه، وقامت بدور العقار الذى أطلق ميوله الطبيعية حتى نكث بوعده للفتاة وهجرها، ليس هذا فقط، بل إن حبه لها قد تحول لكراهية عنيفة، وهو يستخدم كلمات يمكن أن تكون مستعارة

من مسرحية «دقة بدقة» تدين الفتاة على النحو نفسه من العنف والتأجج الذى قاد الناس فى العصور الوسطى لأن يحرقوا بعضهم بعضا على الخازوق. رغم ذلك فإننا – فى نهاية المسرحية – سنوافق الدوق فى إدانته للأب باسم الحب، وقد حدث التحول للشاب.

وهكذا نرى لعبة الحب فى سياق سيكولوجى وميتافيزيقى، ونسمع تأكيدات «تيتانيا» بأن التعارض بينها وبين «أوبيرون» جوهرى وأساسى، لكن أفعال أوبيرون تنفى هذا، لأنه يدرك أن داخل هذا التعارض ثمة إمكانية للتلاقى.

وتغطى المسرحية مدى واسعًا بشكل غير عادى من المشاعر. والقوى الكونية فى عالم أسطورى، يتحول فجأة – فى القسم الأخير من المسرحية – إلى المجتمع الحالى، فنجد أنفسنا وقد رجعنا إلى القصر الحقيقى نفسه، وإلى شكسبير نفسه الذى قدم لنا – قبل صفحات قليلة – مشهداً من الخيال الخالص بين تيتانيا وأوبيرون، حيث يصبح من السخف توجيه أسئلة مبتذلة مثل «أين يعيش أوبيرون»؟ أو «هل يود شكسبير أن يعبر عن أفكار سياسية حين يصف ملكة مثل تيتانيا؟» وهو يأخذنا الآن إلى بيئة اجتماعية محددة، ونحن فى نقطة التقاء عالمين: عالم الرجال العاملين وعالم البلاط أى عالم الثروة والرفاهية والحساسية المفترضة، عالم أناس أتاح لهم الفراغ أن ينموا مشاعر رقيقة، وهم يتكشفون أمامنا الآن فاقدين لكل حساسية، بل منفرين فى اتجاههم المتعالى على الفقراء.

وفى بداية مشهد البلاط نرى أبطالنا القدامى الذين قضوا المسرحية بطولها منغمسين فى موضوع الحب، حتى أصبحوا قادرين على إلقاء محاضرات ذات طابع أكاديمى حول هذا الموضوع، يجدون أنفسهم فجأة متورطين فى سياق يبدو ألا شأن له بالحب (حبهم هم، حيث إن كل مشاكلهم لقيت الحلول). وهم الآن يجدون أنفسهم فى سياق علاقة كل منهم بالآخر، وعلاقته بطبقة اجتماعية مختلفة، وهم ضائعون لأنهم لا يعرفون أنه هنا أيضًا يقضى الاحتقار على الحب.

ونحن نرى كيف حدد شكسبير مكان كل شيء: أثينا في «الحلم» تشبه أثينا في الستينيات، والعمال - كما يقررون في المشهد الأول - خائفون أشد الخوف من السلطات التي ستقوم بتعليقهم على المشانق إذا ارتكبوا أقل الأخطاء، ولا شيء كوميدي في هذا كله. والحقيقة أنهم يغامرون بأن يشنقوا في اللحظة التي يقررون فيها التخلي عن أن يظلوا دون أسماء، وهم في الوقت نفسه يواجهون إغراء لا يقاوم متمثلاً في مكافأة «ستة بنسات كل يوم» تقيهم من الفقر. رغم ذلك فإن دافعهم الحقيقي ليس المجد أو المغامرة أو المال (وقد أصبح هذا واضحًا تمامًا، ويجب أن يقود خطى الممثلين وهم يؤدون هذا المشهد)، فهؤلاء الرجال البسطاء الذين لم يعرفوا سوى أن يعملوا بأيديهم يطبقون فيما يتعلق باستخدام الخيال تلك السمة من الحب التي تقوم بين الحرفي وأدوات عمله، وهذا بالضبط ما يضفي على تلك المشاهد قوتها وخاصيتها الكوميدية. كذلك هؤلاء الحرفيون يبذلون جهوداً تبدو كاريكاتورية بمعنى من المعاني من حيث إنهم يدفعون الخرق إلى حده الأقصى، لكنهم - على مستوى آخر - يقبلون على أداء مهامهم بمثل هذا الحب الذي يؤدي لأن يتغير معنى سلوكهم الأخرق أمام أعيننا.

والمتفرجون يستطيعون بسهولة أن يتبنوا موقف رجال الحاشية في النظر إلى هذا كله باعتباره سخفاً وعبثاً، وأن يضحكوا بذلك الرضا عن النفس الذي يميز أولئك القادرين على أن يهزأوا - في غرور وثقة - بجهود الآخرين. لكن الجمهور رغم ذلك مدعو لأن يتراجع خطوة للوراء، ليرى أنه لا يستطيع أن يتوحد تماماً بأهل هذا البلاط، إنهم كبار جداً، وقساة جداً، وشيئًا فشيئًا سنصل إلى أن نرى أولئك الحرفيين - الذين يتصرفون بفهم محدود، لكنهم يقبلون على أداء مهمتهم بحب - وهم يكتشفون المسرح: عالم خيالي بالنسبة لهم، اعتادوا أن ينظروا نحوه باحترام فائق. والحقيقة أن هذا المشهد «للميكانيكي» غالبًا ما يساء تفسيره لأن الممثلين ينسون أنهم ينظرون إلى المسرح بعيون بريئة، وينظرون نظرة الممثل المحترف للأداء الجيد والأداء السيئ، وهم بذلك يقضون على حس السحر والأسطورة الذي يستشعره أولئك الهواة، وهم يطأون عالمًا بالغ الغرابة على أطراف أصابعهم، عالمًا يتجاوز خبراتهم اليومية ويملؤهم بالدهشة والعجب.

ونحن نرى هذا بوضوح تام بالنسبة للغلام الذى يلعب دور فتاة «ثيسبيب»، للوهلة الأولى يبدو هذا الغلام الشكس سخيفا على نحو لا يقاوم، لكننا شيئًا فشيئًا، ومن خلال حبه لما يقوم به، نكتشف ما يعنيه، وفى العرض الذى قدمناه كان الممثل الذى يلعب هذا الدور سمكريًا محترفًا جاء إلى المسرح قبل فترة قصيرة، وكان يفهم جيداً ما يعنيه الأمر، ما يعنيه الشعور بهذا اللون من الحب الذى هو بلا اسم ولا شكل، هذا الغلام الذى جاء حديثًا إلى المسرح، يلعب دور غلام جاء حديثًا إلى المسرح كذلك. ومن خلال اقتناعه وتقمصه، نكتشف أن هؤلاء الحرفيين المتسمين بالخشونة والخرق، يعلموننا درسًا دون أن يعرفوا ذلك، وربما كان الأفضل أن نقول إن الدرس ينتقل إلينا من خلالهم، فهؤلاء الحرفيون استطاعوا أن يجدوا الرابطة بين حبهم لحرفتهم وحبهم لمهمة أخرى مختلفة كل الاختلاف على حين عجز رجال الحاشية عن إيجاد الرابطة بين الحب الذى يتحدثون عنه هذا الحديث الطويل، وبين دورهم البسيط كمتفرجين.

مع ذلك، وشيئًا فشيئًا، يزداد رجال الحاشية انغماسًا، بل ويتأثرون بهذه المسرحية داخل المسرحية، وإذا تتبع المرء بدقة ما جاء فى النص لرأى أن الموقف يتحول تحولا تامًا فى لحظة من اللحظات. وإحدى الصور المحورية فى المسرحية هى صورة الجدار الذى يتلاشى فى لحظة بعينها ويلفت «بوتوم» نظرنا إلى اختفائه. هذا الاختفاء يتم بفعل الحب، هكذا يوضح لنا شكسبير كيف أن الحب يمكن أن يتخلل الموقف بأسره، ويلعب دوره كقوة تحدث التغيير.

وتمس مسرحية «الحلم» مسًا رقيقًا تلك المسألة الأساسية عن التحولات التى يمكن أن تحدث إذا أحسن فهم أشياء بعينها، وتدعونا لإعادة التفكير فى طبيعة الحب، لدينا كل صور الحب مجسمة بالنحت البارز، ولدينا سياق اجتماعى نستطيع به أن نقيس المواقف الأخرى. وعن طريق رقة اللغة ولطفها تزيح المسرحية كل الحواجز، وهى بالتالى ليست مسرحية تستثير المقاومة أو الإزعاج بالمعنى المألوف. وبوسع رجال السياسية المتصارعين أن يجلسوا جنبًا لجنب فى عرض «حلم منتصف ليلة صيف»،

ويغادر كل منهم ولديه انطباع بأن المسرحية تؤيد وجهة نظره تأييدًا تامًا، لكنهم إذا التفتوا إليها بدقة وحساسية، لما أخفقوا فى أن يدركوا عالمًا شديد الشبه بعالمهم، أثقلته التناقضات وأربكته، ومثل عالمهم أيضًا، ينتظر تلك القوة الغامضة التى بدونها لن يعود الانسجام أبدًا: قوة الحب.

الفصل الخامس

العالم كفتاحة للزجاجات

المركز الدولى:

فى ١٩٧٠ انتقلت إلى باريس، ولم يكن هذا قراراً مفاجئاً، وقد سبق أن أقمت فيها ورشة مسرحية فى ١٩٦٨ حين دعانى جان - لوى - بارو لأكون أحد العاملين فى مسرح «الأمم» وقدم لى المذاق الأول للعمل مع ممثلين ينتمون لثقافات مختلفة، لكن قبل هذا التاريخ بعشرين عاماً حدث أن تعرفت بشخصية مرموقة هى ميشلين روزان، التى عملت فى كل فروع المسرح، وأنتجت عروضها الخاصة، ووجدنا أحدنا قادراً على فهم الآخر، دون حاجة للكلمات فى الغالب.

معاً واجهنا مشاكل المسرح بصورته الراهنة، وأحسسنا بالحاجة إلى إعادة اكتشافه من خلال تكوين جديد أردنا أن نبتعد عن فكرة تكوين فرقة، ومع ذلك لم نشأ أن نغلق على أنفسنا الأبواب ونعتزل العالم فى معمل.

ومن البداية، بدا أن كلمة «المركز» تناسب تماماً ما نحتاجه. أقمنا أولا «مركزاً للأبحاث»، أضفنا إليه فيما بعد مركزاً للإبداع، وأصبح هذان الاسمان يدلان على سلاسل متداخلة الحلقات من الأنشطة، شعرنا بأن البحث فى المسرح بحاجة دائمة لأن يتم اختباره عن طريق الأداء، وأن الأداء بحاجة إلى تنشيط دائم عن طريق البحث حول الزمن والشروط الضرورية له. وهذا ما لا تستطيع الفرق المحترفة تقديمه إلا نادراً.

ولكى نبدأ كنا بحاجة لمال ومساحة وناس، جاء المال بسخاء من مؤسسات دولية، وكان أول من دعمنا مؤسسات فورد واندرسون فى الولايات المتحدة، وجلينكيان من أوروبا، ومهرجان شيراز من إيران، وتمثلت المساحة فى معرض للسجاد قامت الحكومة الفرنسية بتأجيره لنا، أما الناس فكانوا ممثلين من كل أنحاء العالم. كان المركز نقطة تلتقى عندها ثقافات مختلفة، وكان على ارتحال دائم، يأخذ جماعته المختلفة تلك فى رحلات طويلة للتفاعل مع جماعات لم يحدث من قبل أن عرفت فرقا مسرحية جوالة – وقررنا أن يكون مبدؤنا الأول أن نصنع ثقافة – الثقافة التى يمكنها أن تحول الحليب إلى لبنة مصفاة، وأن نخلق نواة من الممثلين، يمكن لكل منها أن ينقل خميرة إلى الجماعة الأكبر التى يمكن أن ينضم إليها فيما بعد، على هذا النحو كنا نأمل أن تلك الشروط الممتازة التى تتوفر لجماعة محدودة ستصب فى النهاية فى التيار الرئيسى للمسرح.

وحين بدأنا العمل مع جماعتنا الدولية هذه، ظن كل المهتمين بعملنا من الخارج أنها محاولة للتأليف، بمعنى أن كل عضو فيها سيعرض مهاراته الفنية ثم تبدأ عملية تبادل للوسائل والتقنيات، ولم يكن هذا هو الأمر أبداً، ذلك أن عملية التأليف القائمة على تبادل التقنيات لم تكن مطلوبة ولا هى ممكنة، فربما كان جعل الممثلين أكثر مهارة هدفًا يليق بمدرسة لتعليم الفن، لكنه لا يمكن أن يكون هدفًا مركزًا للبحث.

كنا نبحث فيمن يعطى شكلا من أشكال الثقافة حياته، لم نكن ندرس الثقافة نفسها لكن ما وراءها. لهذا كان على الممثل أن يبدأ باتخاذ خطوة للوراء بعيداً عن ثقافته الخاصة، سيما تصنيفاتها الجاهزة. إن الحياة تميل دائمًا لوضع العناوين، وأكثر الأفارقة ذكاء وطواعية ليس سوى إفريقى، وأى يابانى هو مجرد يابانى، وهذه ظاهرة تحدث أيضا داخل الجماعة الواحدة، فالإعجاب الساذج الذى تبديه جماعة من الأصدقاء قد يؤدى بأحد أعضائها إلى أن يظل يكرر دون توقف حيله الزائفة.

كانت مهمتنا الأولى محاولة وضع نهاية للتنميطات الجاهزة، لكن هذا لا يعنى بالتأكيد، الهبوط بالأفراد إلى حالة من حيادية فاقدة الملامح. إن اليابانى حين يتجرد

من طرائقه السلوكية العنصرية إنما يصبح يابانيًا أكثر، كذلك الأفريقى يصبح أكثر أفريقية، وسنصل إلى نقطة يصبح عندها التنبؤ بأشكال السلوك والتعبير أمرًا غير ممكن، وينشأ موقف جديد يستطيع فيه الناس من كل الأصول أن يبدعوا معًا، ويكتسب ما يبدعونه لونه الخاص، الأمر شبيه بما يحدث فى قطعة موسيقية أوركسترالية، حيث يحتفظ كل صوت بهويته وهو ممتزج فى كل جديد.

وإذا كنا نجحنا فى تحقيق ذلك أحيانًا، فلأن إمكانية التواصل فى هذا العالم الصغير الذى تمثله جماعتنا كانت موجودة على مستوى عميق جدًا، وبوسع الناس الذين لا يشتركون فى اللغة والأطر المرجعية، ولا يتشاركون فى النكات والهمهمات، أن يقيموا وسائل اتصالهم على ما يمكن وصفه بأنه حدس قائم على لون من التخاطر. لكن عملنا كله قد أوضح لنا أن هذا لا يمكن أن يتحقق إلا لو توفرت شروط معينة هى وجود الدرجة الكافية من التركيز والإخلاص والإبداع. وإذا كان هذا العالم الصغير من الناس قادرًا على الإبداع الجمعى، فإن الموضوع الذى ينتجه سيستقبل على النحو نفسه من جانب الآخرين. كان هدفنا أن نبحث فى المسرح عن شىء يمس الناس جميعًا كما تفعل الموسيقى.

ومن أجل أن تقيم الجماعة الدولية علاقة بجمهورها يجب أن تكون – بالفعل – عالمًا صغيرًا، لا من حيث إنها تضم أفرادًا يفهمون أحدهم الآخر بسهولة، ولكن من حيث اعتمادها على التنوع والتناقض، التنوع الذى يعكس تنوع الجمهور نفسه. وحين شرعت فى تكوين هذه الجماعة الدولية حاولت الرجوع إلى المبدأ الأساسى الذى يجب أن يحكم تكوين جماعة من الممثلين، وهو أنها إذا شاءت أن تكون مرآة للعالم فيجب أن تضم عناصر على درجة عالية من التنوع. انظر إلى الكوميديا الرومانية، إلى الفرق التى كانت تقدم أعمال «بلاوتوس» وغيرها من الفرق على طول مئات السنين، كانت الفرقة تضم رجلا عجوزًا وفتاة رائعة الجمال وامرأة دميمة وغلامًا ذكيا رشيقًا، وشخصًا فظًّا، (صورة من فولستاف) وبخيلا ومهذارًا لا يمكن إيقاف هذره.. إلخ وكانت لوحة المفاتيح هذه، أو ذلك المدى الواسع من الألوان انعكاسًا لمجتمع معين. أما فى مجتمعنا

اليوم فإن الفروق بين الأنماط لم تعد ملحوظة على هذا النحو، وما عليك إلا أن تقارن الوجوه التى تراها فى مترو الأنفاق أو فى البار بتلك النقوش التى رسمها «هوجارت» أو «جويا» كى تتأكد من ذلك. لقد أدت شروط حياتنا الحضرية إلى إخفاء تلك التعبيرات الواضحة والمحددة «للنمط» وراء مظهر خارجى رقيق، وهكذا أصبحت صور الصراع والاختلاف والنزاع أكثر خفاء. هذا التلطيف من مظهرنا الخارجى سيئ جداً فيما يتعلق بفن المسرح. وغالبًا ما تتشكل الجماعات المسرحية معتمدة على البحث عن الاتفاق المتبادل، لا عن مختلف صور الصراع، وقد بدا لى أن الأمر على العكس، وأن تكوين جماعة دولية قد أتاح لنا أن نكتشف – على نحو جديد – تلك الاختلافات القوية والصحية بين الناس.

وهكذا كان من الطبيعى أن يتوجه إلينا الجميع بالسؤال: «ولكن ماذا تفعلون بالضبط؟» ونحن نسمى ما نفعله «بحثًا»، إننا نحاول اكتشاف شيء ما، نحاول اكتشافه عن طريق ما يمكننا عمله، وعلى الآخرين أن يشاركوا فيه. وهذا يتطلب إعداداً طويلا متصلا لتلك الأداة التى هى نحن. وكان السؤال دائمًا هو: هل نحن أدوات صالحة؟ لأن ما يجب أن نعرفه هو: لأى شيء ستستخدم تلك الأداة؟

كان هدفنا أن نبقى أدوات قادرة على أن تنقل حقائق، تبقى بدون ذلك بعيدة عن متناول الرؤية. هذه الحقائق يمكن أن تصدر عن مصادر عميقة داخل ذواتنا أو بعيداً عنها فى الخارج، وأى إعداد نقوم به ليس سوى جزء من الإعداد الشامل. يجب أن يكون الجسد متأهبًا وحساسًا، لكن هذا ليس كل شيء. ويجب أن يكون الصوت منطلقًا وحرا، ويجب أن تكون الانفعالات صريحة وحرة، ويجب أن يكون الذكاء سريعًا لماحًا. كل هذا يجب إعداده. وثمة ذبذبات خشنة يمكن أن تصدر بسهولة فائقة. وأخرى ناعمة لا تصدر إلا بصعوبة بالغة. وفى كل حالة فإن الحياة التى نبحث عنها عادة إنما تعنى تحطيم سلاسل من العادات، والعادة المتمثلة فى الكلام قد تكون عادة كونتها لغة كاملة، إن خليطًا من الناس لديهم كم هائل من العادات، ليست لديهم حتى، لغة مشتركة، عليهم أن يجتمعوا وأن يعملوا معًا.

من هنا نبدأ...

تكوينـات الصـوت:

كـان مـوضـوع عـمل السنة الأولى فى المركز الدولى لأبحـاث المسـرح هو دراسـة تكوينات الأصوات، وكان هدفنا أن نكتشف - على نحو أكثر اكتمالا - ما يكون التعبير الحى، ومن أجله كله علينا أن نعمل خـارج النظام الأساسى للتـواصل فى المسرح، أى أن نطرح مبـادئ التواصل عن طريق الكلمات المشتـركة والإشـارات المشتـركة والأطر المرجعية المشتركة واللغات المشتركة واللهجات المشتركة والصور الثقافية وشبه الثقافة المشتركة. كنا نعترف بصحة هذه النظم اللغوية العاملة، لكننا رغم ذلك أبعدنا أنفسنا عنها عامدين. تمامًا كما يحدث فى مجالات أخرى، حين تستـخدم المرشحات لاستبعاد أشعة معينة، كى تبدو أشعة أخرى أكثر وضوحًا. وفى حالتنا، كان علينا أن نستبعد لونًا معينًا من الفهم العقلى عند الممثل والجمهور معًا، حتى يمكن للون آخر من الفهم أن يحل محله.

على سبيل المثال، قدمت للممثلين مقطوعة باليونانية القديمة، لم تكن تنقسم إلى سطور، ولا حتى إلى كلمات منفصلة، بل مجرد سلسلة طويلة من الحروف كما فى المخطوطات القديمة، أى أن الممثل كان يواجه بسلسلة متصلة من الحروف غير المتشكلة فى كلمات لها معنى.

وكان يطلب آليـة أن يتناولها كعالم الآثار الذى عثر على شىء لا يعرفه وسط الرمال، الأثرى يستخدم علمًا، والممثل يستخدم علمًا آخر، لكن كلا منهما يستخدم علمه لاستكشاف المعنى وحل الشفرة. والأداة العلمية الحقيقية لدى الممثل هى قدرة انفعالية تم تطويرها على نحو بالغ، يستطيع عن طريقها أن يتفهم بعض الحقائق وأن يميز الصحيح من الزائف. هذه القدرة هى التى استخدمها الممثل وهو يتذوق الحروف اليونانية بلسانه، ويقطعها بحسـ ـسيه، وتدريجًا، بدأت الإيقاعات الكامنة فى هذا الدفق من الحروف تظهر، وتدريجًا، بدأت الروابط الانفعالية الخفية تبرز وتشكل العبارات،

حتى أصبح الممثل قادرا على النطق بها بقوة متزايدة واقتناع متزايد، وأخيراً وجد كل ممثل سبيله لأن يؤدى الكلمات بمعان أكثر عمقًا وثراء من المعانى التى كان يمكن أن يعرفها لتلك الكلمات، إنه معنى أكثر عمقًا بالنسبة له، ولأى مستمع. لكن.. من صاحب هذا المعنى؟ هل هو الممثل؟ ليس تمامًا، لأن الارتجال الواضح لا يمكن أن يبلغ هذه النقطة. هل هو المؤلف؟ ليس تمامًا لأن المعنى كان يتغير فى كل مرة يتم النطق به، على الرغم من أن خواص النص هى التى كانت تشحن الممثلين. إن الحقيقة المسرحية هى حقيقة مشتركة مكونة من كل العناصر الموجودة فى لحظة بعينها، إذا حدث لون معين من الاشتعال.

حين جاء تيدهيوز أول مرة إلى باريس، للمشاركة فى دورة من دورات عملنا ارتجلنا أمامه مقاطع عشوائية ثم مقطوعة لإيسخيلوس، ومن ثم بدأ تجاربه على الفور، محاولا خلق جذور للغة أولا، ثم ما وصفه بأنه «كتل ضخمة من الصوت».

من هنا، حتى عرض «أورجاست» كانت الرحلة طويلة ومعقدة. ومن أجل القيام بتلك المهمة التى لا تصدق وهى خلق لغة صوتية، كان تيدهيوز يفعل – على نحو عارض – ما يفعله الشعراء دائمًا. فكل شاعر يعمل خلال مستويات شبه شعورية متعددة، لنسمها من (أ) إلى (ى). عند المستوى (أ) فإن الطاقات تغلى وتفور بداخله، لكنها لا تزال خارج مدى الإدراك تمامًا. وعند المستوى (ى) يكون قد تم افتتاحها وتقييدها فى سلسلة من الكلمات على الورق. وفيما بين هذين المستويين – على المستويات من (ب) إلى (و) – فإن الشاعر، نصف مستمع، نصف صانع لمقاطع داخلة خارجة فى دوامات حركة داخلية. وأحيانا يدرك الكلمات التى لم تتكون بعد، والمدركات التى لم تتكون بعد، كأشكال متحركة، وأحيانًا كهمهمات أو أنماط للصوت على حافة الكلمات، وأحيانًا كقيم موسيقية، فى سبيلها لأن تكتسب الدقة والتميز. والحقيقة أن هذه المدركات ليست غريبة عنه، فهو يحياها طوال الوقت. إن أصالة تيدهيوز وعظمته وجرأته تتمثل كلها فى أنه يعمل فى منطقة مكشوفة، تحققت فيها السيطرة والحرية على نحو لابد أن يؤدى إلى استحالة التفرقة – فى عرض «أورجاست» التالى – بين الحس والصوت.

والموقف هنا شبيه بموقف الرسام التجريدى، ففى البداية أطلق الرسم التجريدى طاقة أولئك الغاضبين المحتجين فى العالم، الذين كانوا مقتنعين بأن صبيا صغيرًا أو ذيل حمار يمكنهما أن يرسما على نحو أفضل. أما اليوم فإننا نجد الفرق الهائل بين أعمال «دى ستيل» مثلا وبين ذيل الحمار لا يمكن أن يخطئه أحد، وقد أوضح لنا عملنا الفرق بين الحروف العشوائية، حروف تيدهيوز، وحروف إيسخيلوس. فمبادئ التأليف والكتابة الإبداعية لم تتغير، ما تغير هو مستوى التعبير ودرجة التركيز، والقصيدة المكتوبة فى كلمات مألوفة على المستوى (أ) قد تضغط سنوات من الخبرة فى سطور عشرة، والكتابة بين المستويين (ب) و (و) أكثر تكثيفًا لأن مبدأ الضغط يمضى لأقصى حدوده. ويبلور تيدهيوز أعمق خبراته فى القرار الذى يؤدى به لأن يعتبر أن المقطع الصوتى الأصلى هو الذى يتكون من الحروف ج، ر، أ، وليس المكون من الحروف م، ن، و، مثلا. لكن غوص الكاتب فى أعماق الخبرة الشخصية ليس فضيلة بالضرورة، لأن خبرة أى فرد - فى نهاية الأمر - خبرة ناقصة بشكل يدعو إلى الأسى.

إن العالم الخاص يمكن أن يتبدى فى الشعر الجميل، لكن الدراما بحاجة لشىء مختلف كل الاختلاف، فالمسرح يسعى لأن يعكس العالم الواقعى، والمسرح الذى يمكن أن يكون له أى أثر يجب أن يعكس ما هو أكثر من عالم إنسان واحد، مهما كان سحر الهواجس الكامنة فى هذا العالم، وعلى المؤلف أن يكون صادقًا مع نفسه وأن يعرف - رغم ذلك - أن عليه أن يخلق مادة تعكس ما هو أكثر من ذاته، فى وجه هذا التناقض لا يكاد يدهشنا تفرد الإنسان الذى يبلغ هذا المستوى فحتى اليوم لم ينجح أحد فى أن يثبت شكسبير عند وجهة نظره هو، ذلك أن الطابع ذا النهايات المفتوحة لكتاباته إنما هو مقياس عبقريته.

وكان تيدهيوز يعى هذه المعضلة وعيًا عميقًا فقدم فى «أورجاست» المقاطع المؤداة من اليونانية القديمة، ومن كتاب الزرادشتيين المقدس (أفستا Avesta) ما يتمشى معها، ويصارعها، كمادة موضوعية أخرى، بهدف توسيع مدى الأورجاست أو اللغة التى تمضى وراء الحدود الشخصية الخاصة.

وحين وجهنا «أفستا» للمرة الأولى - عن طريق داس فارسى مرموق هوماهين توجادود الذى كان قد أجرى أبحاثًا مهمة حول طبيعة الصوت فيه - أيقنا بأننا قد ازددنا قربًا من منبع دراستنا، لقد ظهر هذا الكتاب للوجود قبل حوالى الألفى سنة، وتفرد بأنه لغة طقسية احتفالية، كان لغة تؤدى على نحو معين فى طقوس لها معان مقدسة، وحروف الأفستا تحمل بداخلها مؤشرات خفية لكيفية إخراج الأصوات الخاصة فيها، وحين يتم اتباع تلك المؤشرات يبدأ المعنى العميق فى الظهور، وفى «الأفستا» ليست هناك مسافة قائمة على الإطلاق بين الصوت والمضمون، وحين يستمع المرء إلى «الأفستا»، لا يكون بحاجة أبدًا لأن يعرف ماذا تعنى، والحقيقة أن الترجمة تنقل المرء - على الفور - إلى عالم الكليشيهات الدينية التى تفتقد اللون والمذاق، أما حين تكون منطوقة فهى تصبح حافلة بالمعنى الذى يرتبط مباشرة بخصائص فعل الكلام نفسه.

وأثبت «الأفستا» أن ما نبحث عنه يمكن أن يكون موجودًا، لكن يجب الاقتراب منه بعناية بالغة، وهو شىء لا يمكن أن ينسخ أو يعاد ابتكاره لكنه يمكن أن يستكشف فقط، ولقد ألقى هذا الاستكشاف الضوء على الأسئلة التى عشناها لمدة سنة. وقد أثبتناها فى البرنامج المطبوع لعرض «الأورجاست»، ولا أجد الآن أفضل من أن أعيدها هنا:

ما العلاقة بين المسرح اللفظى وغير اللفظى؟ ماذا يحدث حين تتحول الإشارة والصوت إلى كلمة؟ ما المكان الدقيق الذى تشغله الكلمة فى التعبير المسرحى؟ أهى ذبذبة؟ تصور؟ موسيقى؟ هل ثمة آثار مطمورة فى تكوينات الصوت، تختلف عن لغات قديمة بعينها؟

الحياة على نحو أكثر تركيزًا:

لمئات السنين، ظلت القوة الدافعة للمسرح الكلاسيكى والتجارى على السواء هى إحداث أثر فى الجمهور. وجاء رد فعل المسرح التجريبى اليوم كى يمضى إلى أقصى النقيض. ومن أجل أن تظل الآلة المسرحية دائرة بكفاءة، فإن العلاقة بالجمهور هى السيور التى تربط أجزاء الآلة معًا. وليست المسألة فقط هى الحصول على ضحكات

الجمهور أو تصفيقه، وما أسهل أن ينزلق ممثلون ومخرجون إلى النظر للجمهور باعتباره عدواً، باعتباره حيواناً خطراً متقلب المزاج، حتى الفنانون الجادون يتخذون إزاء الجمهور أحد موقفين: إما أن يعملوا على «كسبه» و «استمالته» و «السيطرة عليه» و «جلده بالسياط» و «إرغامه على الصمت» و «امتلاكه»، وإما تجاهله «فلنعمل لأنفسنا كأنه ليس موجوداً هناك».

والسبيل إلى تعلم علاقة مختلفة هو القيام بسلاسل طويلة من الارتجالات، بعيداً عما اعتاده جمهور المسرح، في خضم الحياة، دون شيء معه من قبل على الإطلاق، مثل حوار حقيقي يمكن أن يبدأ من أي نقطة، ويمضي في أي اتجاه.

بهذا المعنى، يأتي الممثلون إلى الجمهور وهم مستعدون لتقديم حوار، لا لتقديم عرض، ومن الناحية التقنية، فإن إخراج الحوار المسرحي يعني خلق موضوعات ومواقف لهذا الجمهور الخاص، تتيح له أن يؤثر في تطور الرواية خلال العرض.

يبدأ الممثل بأن يتحسس الجمهور بأبسط الطرق، كأن يلعب بموضوع ما، أو يتكلم، أو يقدم شذرات من العلاقات الإنسانية، عن طريق الموسيقى والرقص والغناء، وهو في خلال ذلك يسبر استجابات الجمهور، تماماً كما في المحادثة حين تستشعر - على الفور - ما الذي يعني الشخص الآخر ويهمه. وحين يجد الممثل الأرض المشتركة ويبدأ في تنميتها يجب أن يضع في اعتباره كل الإشارات الصغيرة التي تومئ إلى استجابات جمهوره. وسرعان ما يحس الجمهور بهذا، ويفهم أنه شريك في تنمية الفعل، وسيحس بالدهشة والسعادة لاكتشاف أنه يلعب دوراً في الحدث.

وقد اكتشفنا خلال تجاربنا في أفريقيا وأمريكا وفرنسا، ونحن نمثل في القرى النائية، وفي المناطق الحضرية الخشنة، أمام الأقليات العرقية، والمسنين، والأطفال، والجانحين، وقاصري العقل، والصم، والعميان، أنه ليس هناك عرضان متطابقان على الإطلاق.

وقد تعلمنا أن الارتجال تكنيك صعب على نحو استثنائى، ودقيق، ومختلف كل الاختلاف عن تلك الفكرة، باللغة العمومية عن «الحادثة» أو «الواقعة» التلقائية، الارتجال يقتضى مهارة فائقة من جانب الممثلين فى كل نواحى المسرح، ويتطلب تدريبًا خاصا، كذلك قدرة هائلة على العطاء، وحسًّا بالفكاهة. والارتجال الأصيل الذى يتصاعد إلى التقاء حقيقى لا يحدث إلا حين يحس المشاهدون بأنهم موضع حب الممثلين واحترامهم. ولهذا السبب تعلمنا أن المسرح الارتجالى يجب أن يذهب إلى الناس حيث يعيشون، وتعلمنا كذلك أن جماعات الناس التى تعيش بدرجة من درجات العزلة، مثل المهاجرين فى فرنسا، تندهش وتتأثر حين يأتى الممثلون إليهم ببساطة، ويلعبون فى الأماكن التى يألفونها، وهنا لابد من أعظم قدر من الذوق والحساسية لتجنب إعطاء الانطباع للجمهور بأن خصوصياتهم قد اقتحمت، وإذا لم يكن ثمة إحساس بفعل تقديم الصدقة، بل فقط الإحساس بأن جماعة من الناس تريد أن تتواصل مع جماعة أخرى، حينذاك يصبح المسرح هو الحياة - على نحو أكثر تكثيفًا - وبدون المسرح، فلن تمضى لقاءات الغرباء الكثيرة إلى هذا المدى البعيد خلال فترة قصيرة، لأن الطاقات الزائدة التى يحررها الغناء والرقص، وإخراج الصراعات التى تحررها، الإثارة والضحك، هى من القوة بحيث يمكنها أن تؤدى - خلال ساعة واحدة - إلى أشياء مدهشة.

يزداد هذا الأثر، بوجه خاص، إذا كانت جماعة الممثلين تضم أفرادًا ذوى خلفيات متباينة. وفى فرقة دولية، فإن الفهم العميق يمكن لمسه بين أناس يبدو أنهم لا يشتركون فى شىء.

فى هذا الوقت، حين تكون كل جوانب الثقافة مواجهة بالتحدى، فإن تلك الأحداث - حتى وإن كانت على مستوى محدود - تعيد إلينا الإحساس بأن المسرح يمكن أن يكون مفيدًا بل وضروريًا أيضًا.

إفريقيا بيتر بروك:

مقابلة أجراها ميشيل جيبسون

في أول ديسمبر ١٩٧٢، أقلعت جماعة من ثلاثين شخصًا، ممثلين وفنيين ومساعدين، من باريس إلى إفريقيا مع المخرج بيتر بروك، وكانت بداية رحلة استمرت ثلاثة شهور من البحث والعمل التجريبي، تحت إشراف المركز الدولي لأبحاث المسرح في باريس، وسافرت مع الجماعة بعثة سينمائية ومصور فوتوغرافي وماري إيلين مارك وجون هيلبرن وصحفي وكاتب إنجليزي.

جيبسون: حدثني عن الوضع الجغرافي للرحلة، بعدها نناقش العلاقة بينك وبين الناس الذين التقيت بهم.

بروك: انطلقنا من الجزائر، مباشرة عبر الصحراء إلى شمال النيجر وفي أغاديس قضينا أسبوعًا، ومن هناك هبطنا إلى جنوب النيجر، أي زينور، وعبر الحدود إلى كانو في نيجيريا ثم هبوطًا كذلك إلى وسط نيچيريا، إلى جوس، التي تقع في سهل بنين بوسط نيجيريا. ومن هناك تفرعنا عبر نيجيريا إلى إيف، حيث الجامعة، غير بعيد من لاجوس، وإلى كوتنوى في داهومي، بنين حاليا، حيث التقطت أعيننا البحر، وحيث اندفعت الجماعة كلها من سيارات اللاندروفر مباشرة إلى البحر، وهم بكامل ثيابهم وقد انتابتهم الهستيريا لرؤية الماء بعد كل هذا الزمن.. ومن كوتنوى صعدنا عبر داهومي إلى النيجر مرة أخرى، إلى عاصمتها نيامي ثم شمالا حيث قطعنا جزءًا من مالي وجاو، ثم عبر الصحراء - متخذين طريقًا آخر - إلى الجزائر.

قدمنا عروضًا في الجزائر، في الذهاب والإياب معًا، كان العرض الأول لنا في الجزائر وفيه كانت اللحظات الأكثر إثارة في الرحلة كلها. كنا قد قطعنا القسم الأول من الصحراء، ثم وجدنا أنفسنا في تلك المدينة الصغيرة التي تدعى «أنصاله»، لم يكن أحد مستعدًا لاستقبالنا، لكننا جئنا،

كنا فى الصباح، وكان ثمة سوق صغيرة، فجأة قلت: «لنلعب للمرة الأولى هنا» واستجاب الجميع لأننا أحببنا المكان، خرجنا. وفرشنا بساطنا، وجلسنا، وما أسرع ما تجمع الجمهور حولنا. وكان ثمة شىء مؤثر على نحو لا يصدق. لأننا كنا نواجه المجهول الكامل، فلم نكن نعرف أى شىء يؤدى إلى التواصل، وأى شىء لا يؤدى إليه. كل ما اكتشفناه فيما بعد هو أن شيئًا مثل هذا لم يسبق حدوثه فى السوق من قبل، لم يحدث أبداً أن جاء ممثل جوال، أو أدى ارتجالية صغيرة، لم يكن ثمة سابقة لهذا، كان ثمة لون من الانتباه البسيط الشامل، واستجابة شاملة، وتفهم يبعث البهجة. شىء حدث - ربما فى ثانية واحدة - أدى بكل ممثل لأن يغير من فهمه للعلاقة بالجمهور وكيف يجب أن تكون.

لعبنا قليلاً، شذرات من ارتجاليات، الأولى كانت تؤدى مع زوج من الأحذية أحدهم يخلع زوجًا من أحذية السيقان الضخمة الثقيلة المليئة بالغبار بعد أن قطع بهما الصحراء. ويضعهما فى وسط البساط. وكانت هذه لحظة حافلة بالإثارة، والكل يحدق نحو هذين الموضوعين اللذين أصبحا مثقلين بكل أنواع المعانى. بعدها بدأ الآخرون يدخلون واحداً بعد الآخر، يقدم كل مختلف الارتجالات مع هذين الموضوعين وثمة التزام واقعى مشترك: أولا بأن هذا البساط فارغ تمامًا، لا شىء عليه، ثم بأن هناك موضوعًا عيانيًا ملموسًا. ولم يكن هذا المظهر قائمًا على أى شىء تم التفكير فيه أو الإعداد له من قبل، لكنه بالفعل ابن اللحظة. لقد رأى الجميع، الممثلون والجمهور، هذا الحذاء كما لو كانوا يرونه لأول مرة. وعن طريق هذا الحذاء قامت علاقة بالجمهور بحيث إن ما سيتطور سيكون بلغة مشتركة بينهم. كنا نلعب بشىء كان حقيقيًا بالنسبة للجميع، ومن ثم جاءت النتائج عن هذا اللعب، واستخدامنا لها، فى لغة مفهومة.

جيبسون: هذه الارتجالات، هل يمكن أن توصف؟

بـــــروك: أنت لا تستطيع أبداً أن تقتنص حقيقة مثل هذه الأشياء عن طريق وصفها، كانوا يلعبون على التحولات المختلفة التى يحدثها لبس الحذاء عند أناس مختلفين يلبسون بطرق مختلفة. وهذا شيء يمكن لكل واحد أن يحس به على الفور وأن يتعرفه.

جيبسون: وهل حدث لقاء بينكم وبين الناس فيما بعد؟

بـــــروك: نعم، تحدثنا. الحقيقة كان بينهم معلم مدرسة أخذنا إلى بيته الصغير حيث جلسنا على الأرض وقدم إلينا الشاى بالنعناع، وفى كل مكان آخر كنا نجد الخبرة نفسها التى تعنى أن الناس كانوا مهتمين ومسرورين لكن هذا فى ذاته (أعنى أنها كانت خبرة سارة جدا ودافئة جدا) لا يعنى شيئاً كثيراً، لأنهم - على نحو أو آخر - لا يستطيعون أن يكونوا شيئًا آخر. إنه حدث غريب جدا، ولا يجب أن يستدرجنا، لأنه يصبح هناك خطأ جوهرى إذا لم يهتم الناس بحدث لم يسبق لهم رؤيته من قبل. لكنها تعلم الممثلين الشيء الكثير. فبوسع الممثل أن يرى أن فيه دائمًا قدرًا من الإثارة. بعض السبب فى شروط المجتمع الغربى، وبعضه فى توقعات الجمهور الغربى. ثمة شيء يجب أن يحدث وثمة نتيجة يجب الوصول إليها. وهذا دائمًا يؤدى لأشياء لم يتم الإعداد الكافى لها.

أما حين يكون أمامك جمهور هو معك وهو هناك، لكن الإحساس بالعجلة غائب عنه (إذا لم تكن فى سبيل الوصول إلى شيء فسأنصرف. من الأحسن لك أن تصل لنتيجة جيدة وأن تصل إليها بسرعة، لأننى أتوقع منك ذلك) وسواء جاء هذا من ذاتك أو من سواك، فإنك ستبلغ مستوى مختلفًا كل الاختلاف من الاسترخاء والتحرر من التوتر، عنده قد تبدو لك الأشياء مختلفة كل الاختلاف، على نحو عضوى أكثر وأكثر.

جيبسون: قل لنا شيئًا عن المراحل المختلفة فى الرحلة.

بـــروك: كانت الفترة الأولى بالنسبة لنا، بعد أن بدأنا اللعب، كمن يتعلم العزف على آلة جديدة. لم نعرف أية خبرة سابقة تهدينا. في هذه الفترة الأولى كان علينا أن نكتشف الشروط الحقيقية التي يتم فيها وجود الجمهور. ما أفضل أوقات اليوم لذلك؟ ماذا ستفعل إذا لم تجد سوى جمهور قليل جدا؟ وماذا يحدث إذا وجدت جمهوراً كبيراً جدا، وكم من الوقت ستستمر في هذه الحالة؟ هل يجب الاستمرار؟ هل يجب التوقف؟ هل يجب الانتظار؟

وكان اكتشاف قــدر الحرية التي أنت فيهـــا، وكـان التعليم الحقيقي (وحتى التعليم على المستوى التقني) هو أن تستطيع الاستمرار على علاقة بالجمهور تحت الشمس وسط السوق. والفرق بين العرض في هذا الوقت، والعرض في الليل (كان لدينا مصابيح ومولد صغير)، وأن تكتشف الفروق بين النظرية والواقع حين تستخدم الكهرباء في قرية لم يسبق أن شهدت الكهرباء. هل يؤدي هذا إلى إحداث التباعد أو الإغراب بينك وبين الناس؟ لأنه فجأة تأتي لحظة لا تعدون فيها جماعة من الناس مثلهم، ممثلين جوالين يأتون ويؤدون شيئاً، لكنك تصبح كـل الحضارة الغربية التكنوقراطيـة. ما أعنيه هو.. هل هذا صحيح أم لا؟

والحقيقة أنه لم يكن صحيحاً قدر ما تصورنا. كنا في البداية متخوفين حول استخدام تلك الأضواء، باعتبار أنها ستدمر شيئاً ثميناً، ثم رأينا أن هذا شيء عاطفي جداً وغير صحيح، دخلنا واحدة من القرى، أعددنا مصابيحنا، ثم بدأنا العمل في ضوء النهار، وعند نقطة معينة دخلنا في الشفق. وحين أصبح الظلام لا يسمح برؤية شيء أضأنا الأنوار، كانت لحظة غير عادية، بعدها رجع الاهتمام بما كان يحدث، إنما بتركيز أعظم نظراً للتأثير المشترك للضوء. إنني لم أستطع أن أجد أي اختلاف فيما بعد بين المرات التي عرضنا فيها في ضوء النهار، وتلك التي عرضنا فيها ليلا في ضوء مصباحين. لم أجد أي شيء تغير في علاقة القــرويين بنا، اللهم إلا إلى الأحســن.

لأن العروض فى الليل تكتسب قدراً إضافيا من التركيز على الشىء المضىء وسط الظلام السائد. ولم يكن هناك شىء له تأثير طيب على الممثلين قدر سكون الجمهور الأفريقى فمن الطبيعى عند معظم الأفريقيين ألا يفصحوا، والأفريقيون يختلفون عن أهل البحر المتوسط فى هذا المسلك، إنهم ينطوون - بالطبع - على طاقة هائلة، لكنهم ينطوون كذلك على قدر هائل من السكون، هذا الانتباه المركز والهادئ كان شيئًا ثمينًا عند الممثلين أثناء الأداء.

وقد وجدنا أن هناك قوانين تتعلق بعدد الجمهور، فحين يكون العدد كبيراً جداً يصبح الجمهور نفسه مستثاراً بشكل دائم، وكان الناس يندفعون من نهاية الحشد لأنهم يحاولون أن يحصلوا على رؤية أفضل، وهذا شىء لم نستطع السيطرة عليه أبداً، ولم نجد وسيلة يمكنها السيطرة على جمهور كبير مستثار، وتزداد الصعوبة بوجه خاص حين يكون العرض دون كلمات. ثم وجدنا أننا قد أعددنا كل القطع والأدوات الصغيرة، لا لكى تستعمل بالضرورة، لكن حتى لا تأتى دون أى استعداد على الإطلاق، ثم وجدنا بعدها مباشرة أننا كلما أمعنا فى قبول المخاطرة كاملة فذهبنا إلى القرى متأهبين لكل شىء، لكن ليس لدينا أدنى فكرة عما سنفعل، بمعنى أننا كلما كنا أكثر تحرراً من أى لون من ألوان التكوين أو الفكرة جاءت النتائج أفضل. إلى هذا الحد كانت الشروط غير متوقعة على الإطلاق.

يقوم أحدهم بأن يبدأ، ثم يتطور كل شىء من حقيقة أن شخصاً قد نهض وخطا بضع خطوات، أو أن آخر قد بدأ يغنى. وإنه لشىء مخيف فى الحقيقة أن تبدأ هذه المغامرة.

لكنك كلما أمعنت فى هذه المغامرة جاءت النتائج أفضل. ثمة شىء كان يخلق ذاته دائماً - ويتأثر - لحظة بلحظة - بحضور الناس وبالمكان، وبالوقت من اليوم، وبالضوء. وكان هذا كله يتبدى فى أفضل العروض. والموضوعات التى سبق لنا أن اشتغلنا عليها تبدو حين تعاد فى مكان مختلف ونظام مختلف وطريقة مختلفة، كانت هذه أفضل عروضنا.

وحين كان يحدث أننا نجد أن شيئًا قد صلح فى عرض سابق، فإننا نسعى لإعادته (ربما بسبب مجرد الكسل أو الإرهاق أو لأننا لم نفكر)، وهنا تأتى النتائج أقل مما كانت عليه، وما أسهل أن يصل الممثل إلى نقطة يحس عندها بأن ثمة حاجزًا قد قام بينه وبين الجمهور، لأنه أصبح داخل شكل محدد. وهذا الشكل يعنى شيئًا بالنسبة له. لا أظن هذا مدهشًا لأحد، لكن الأمر يختلف حين تكون خبرتك به مباشرة طازجة أعنى أن يجد ممثل المسرح نفسه فى لحظة وهو يرسل على موجة يختلف طولها عن موجة الجمهور دون أن يلحظ ذلك أحد، لأنك لم تخلق - بالفعل - علاقة كاملة به، بادئًا من نقطة الصفر.

ووجدنا أن العرض يكون فى أفضل الحالات إذا بدأ من نقطة الصفر، والمتفرجون يحيطون بك فى دائرة، أما إذا كانت البداية أى شىء يحمل فى داخله افتراضًا ما، تكون قد تنكبت الطريق. عليك أن تخلق هذا الافتراض الأول. وأحد الأمثلة اللعب بذلك الحذاء. فبعد أن فعلناه للمرة الأولى قمنا بتطويره إلى «عرض مع الحذاء» وسرعان ما لاحظنا أننا أصبحنا نحذف المرحلة الأولى. وأن النتيجة الطيبة التى بلغناها فى العرض الأول إنما تحققت لأن كل ما كان موجودًا هو جماعة من الناس، قاعدين على الأرض، يعزفون ويغنون قليلا، ثم جاءت الخطوة الدرامية الأولى متمثلة فى ذلك الحذاء، لم يكن مفروضًا أن يكون لديك مفهوم للمسرح، ولم يكن هناك شىء يجب إعداده، ولم يكن عليك أن تعرف ما التمثيل أو أن هناك شكلا فنيًا اسمه المسرح، لأن هذه هى الخطوة الأولى: زوج من الأحذية. كل إنسان كان ينظر إليه لأن حوله علامة استفهام، وكان ضروريًا أن يحدث شىء والجميع يتطلعون نحو نقطة بعينها، ومادام أحد قد قام بفعل ما، أصبح الفعل التالى منتظرًا.

واكتشفنا كم من الأمور ينظر إليها المرء باعتبارها مفروغًا منها أو مسلمًا بصحتها. فى مكان أو اثنين وصلنا إلى نقطة بدت لنا مشوقة جدًا، حيث رأينا أنه حتى الإيهام بالتصديق، بمعنى الحكاية، لا يمكن أن يكون أمرًا مفروغًا منه. أعنى بهذا أن الممثل يعتبر أنه حين يخطو داخل الدائرة، ويأتى شخص آخر يعوقه فيسقط على الأرض، أن هذا أمر مفروغ منه، وأنه سيضىء دون تساؤل من حيث هو الخطوة الأولى فى الحكاية، أو أن الممثل الشاب حين يسير معتدلا، ثم ينحنى ليسير كما يسير رجل عجوز فإنه يعتبر هذه الخطوة الأولى فى حكاية تصديق الوهم عن رجل عجوز. لأننا ما دمنا نعرض فى بعض الأماكن التى لم تعرف المسرح من قبل على الإطلاق، فإن هذا يعنى أنه حتى هذه الأمور لا يمكن أن يكون مفروغًا منها، لأن هذا الشاب الذى يسير معتدل القوام، ثم ينحنى فجأة قد يكون المرض داهمه فى تلك اللحظة نفسها أو أنه ربما يقوم بحركة غريبة فى نفسها. وثمة نقطة مهمة أخرى هى أنك تفاجأ بأن العادات العقلية التى تجعل تقبل تطور الحكاية فى خط مستقيم لم تتكون هنا بعد، والحقيقة أن الأحداث يتم تلقيها على أنها انطباعات غير مترابطة. ومن ثم فهى تؤخذ – فجأة – كأنها ما هى عليه. فى هذه اللحظة تتغير القيم، وفى هذه اللحظة قد يرى المرء أن القيمة الوحيدة الحية لديهم إنما تستند على النتيجة النهائية التى سيؤدى إليها هذا كله. لكنهم ليسوا معنيين – بالقدر نفسه – بما يحدث لحظة بعد لحظة. فى هذه اللحظة يحس الممثل بأن الحكاية ليست بالشىء الذى يستند إليه، لأن هذا الرجل العجوز الذى يمشى منحنيًا، إذا لم يؤد إلى شىء مكتمل فى ذاته، فلا شك فى أن اهتمام المحيطين به لن يتصاعد، وإذا هو لم يخلق ذلك الشىء – هناك وآنذاك – بمعنى الفرق الفعلى بين شىء حقيقى وآخر قابل للتصديق، فلن نستطيع أبدًا نقل لغة ما يحدث نقلا كامل.

وكان من أكثر الأمور إمتاعًا أن تلاحظ – وقد بدأت من نقطة الصفر – متى يتحول الفعل إلى حكاية، والطريقة التى يتم بها هذا التحول،

ومتى يعتبر الفعل المتعلق بالموضوع تطوراً، ومتى لا يعتبر كذلك، وهناك ملايين الأشياء التى يعتبرها المرء مفروغا منها دون أن يعى، وتلك كلها تحولت إلى أسئلة انتصبت أمامنا بطريقة حية أثناء تجربتنا تلك.

لهذا، فقد كان من أقوى انطباعاتى الانطباع بأن هذه التجربة ربما تكون أكثر الأشياء ضرورة فى التدريب على المسرح. وإذا كان هناك أحد على وشك الدخول إلى مدرسة للدراما كى يتعلم شيئًا عن المسرح – ممثلاً أو مخرجًا أو مصممًا أو كاتبًا – وبُعث به أولاً كى يؤدى فى ظل هذه الشروط، فلا شك أنه سيواجه كل الأسئلة التى تتعلق بعمله فى المستقبل قائمة أمامه على نحو مباشر. وليست هناك عملية تعليمية يمكن أن تحدث فى حجرات الدراسة، عن النظرية أو الممارسة يمكنها أن تثير الأسئلة الجذرية على النحو الواضح الذى تثيره تلك الشروط، أنت تتعرف – لحظة بعد الأخرى – على ضرورة حدوث شىء أو عدم حدوثه.

جيبسون: كنتم جماعة متباينة، تضم أفرادًا من بلاد مختلفة من العالم، لديكم أدوات ومركبات، كيف كان أثر هذه الحقيقة على الطريقة التى استقبلتم بها؟

بـــــروك: الأمور فى أفريقيا أبسط مما تبدو عليه من بعيد، ومعظم الأشياء، التى كان الناس يتناقشون حولها ويتخوفون منها قبل أن نذهب تلاشت تمامًا فى وهج حقيقة الخصائص الإنسانية غير العادية لدى الأفارقة، وعلى سبيل المثال كان علىَّ قبل أن نرحل أن أشرح مرات كثيرة – وعن طريق مواجهة قائمة طويلة من الأسئلة – لماذا ترغب هذه الفرقة فى الذهاب والعمل هناك. ثم كان علينا بعد ذلك أن ندخل قرية لم يسبق أن دخلها شىء مثل هذا من قبل، ونرى رئيس القرية، وعن طريق مفسر أو مترجم – ربما كان صبيًا من أبناء القرية – أشرح له – فى كلمات قليلة – أن جماعة من الناس من بلاد كثيرة فى العالم، جاءوا ليكتشفوا ما إذا كان ممكنًا قيام علاقة إنسانية ن طريق شكل خاص نسميه المسرح، دون وجود لغة مشتركة. فى كل مكان كان يتم

فهم هذا الأمر دون حاجة لمزيد من التفسير. وقد بدا هذا شيئًا غير منتظر لكنه طبيعى تمامًا، ومن ثم لم يكن دخولنا القرية بالحدث المعقد.

كان عملا يلقى الترحيب دائمًا، ويتم تفهمه دائمًا فى الحدود التى هو عليها. وأظن الفرقة استطاعت التوصل إلى اللون الصحيح من البساطة فى تناولها تلك الأمور الإنسانية.

وأنت لا تستطيع أن تذهب إلى أى مكان وتدعى أنك غير ما أنت عليه، وقد بدأت هذه الفرقة بكل امتيازات حملة من هذا النوع، ومن ثم فهى لا تستطيع أن تقدم نفسها باعتبارها جماعة جاءت سيرًا على الأقدام،، وأنها تحيا تمامًا نفس الشروط الإنسانية التى يعيشها أولئك الذين يمثلون أمامهم، فقد كان واضحا كل الوضوح أن الأمر ليس على هذا النحو.

فى الوقت نفسه، لم يكن هذا حاجزًا، فلم يحدد شرط الاتجاه الذى نشأ بين هؤلاء القادمين وأولئك المقيمين. كل شىء جاء فى إطار متوقع، فأن ترى فرقة من الغربيين، أو بالأحرى من غير الأفريقيين، تصل إلى قرية إفريقية بعد أن قطع أفرادها الصحراء الكبرى سيرًا على الأقدام فسيكون هذا شيئًا استثنائيًا وغريبًا، لكن أن يصل الغرباء، بما هو مقبول كجزء من حياتهم الطبيعية، أى بالسيارات والأدوات الكهربائية وما إلى ذلك فإن هذا هو المتوقع.

الشىء الذى كنا متخوفين إزاءه بوجه خاص هو آلات التصوير. (لقد تخليت منذ زمن طويل عن حكاية حمل الكاميرا، لأننى أكره الإحساس بأننى أدخل إلى مكان غريب كى أختطف شيئًا من الناس فيه بتلك الآلة التى لا تكف عن الهتك والاقتحام)، وقد بذلت منتهى العناية حتى لا تبدو الكاميرات الثابتة وآلات التصوير السينمائية – وأجهزة تسجيل الصوت على ذلك النحو الفظ والآلى المألوف لدى السياح الغربيين.

وتدريجيا، وجدنا الكاميرا آلة أقل عدوانية مما يمكن أن تحسبها إذا كان المرء واعيًا بها على هذا النحو، والحقيقة أننا فيما بعد، حين بدأنا تصوير أفلام عن الأشياء التى كنا نقوم بها، وجدنا أنه قد تم قبول الكاميرا على نحو عادى باعتبارها جزءًا من الثياب الغربية، مثل الشورت ومناديل الجيب والأقلام ذات السنون الرفيعة. إن الشىء الذى يجعل الكاميرا آلة عدوانية هو الطريقة التى تستخدم بها.

وقد أتينا، إذن، بطعامنا معنا. لغيبة المعلومات الدقيقة عن مواد الطعام المتاحة، ولأننا أردنا أن نبقى أحرارًا فى الذهاب إلى حيث نشاء. فى ذلك الوقت كان هناك جفاف رهيب ومشاكل حول الطعام فى كثير من الأماكن التى زرناها. وهكذا حملنا معنا كميات هائلة من المعلبات والأغذية الجافة. لقد كنا جماعة من ثلاثين فردًا، أى أنها جماعة أكبر من أن تهبط إلى قرية وتأمل أن تجد طعامًا فيها، حتى مقابل نقود.

لكن الحقيقة أننا وجدنا أكثر بكثير مما يحتاجه من يحيا حياة بسيطة، وفى رحلة أخرى قد نقرر أن نحيا بعيدًا عن القرية، فنقيم معسكرنا ونتناول طعامنا من الخضر المطهوة نستخرجها من العلب المحفوظة، والجبن المطبوخ نستخرجه من الأكياس، يصبح من البدهى أننا قد توافقنا مع طريقتنا فى الحياة، كما توافقوا مع طريقتهم. وحين كان يأتى الناس من القرية إلى معسكرنا، فقد كنا نقدم لهم شيئًا من مأكولاتنا.

لم تؤد المظاهر الخارجية لشىء فالعلاقة كانت تقوم – أو لا تقوم – بشروط إنسانية. وحين كان العرض يسير على ما يرام، فإن ما كان يحدث هو شىء لا يمكن حدوثه إلا على هذا الشكل. فى كلمات أخرى: حين يدخل ثلاثون أجنبيًا إلى القرية على هذا النحو، يتسكعون حولها بتكاسل، ويطيلون التطلع إلى أهلها، فإما أن ينشأ موقف مزيف أولا يتطور موقف على الإطلاق. أما عن طريق العرض فإنه يمكن – خلال ساعة واحدة –

أن تكتسب العلاقة قدراً هائلا من الدفء والتصاعد والتطور، لأن شيئًا قد حدث. وكانوا يدفعون لنا. ذات مرة فى نيجيريا جاءوا بحقيبة صغيرة ملأى بالشلنات التى جمعوها ومرة جاءوا بفراريج، ومرة بعنزة. لأننا كنا نقدم شيئًا يشبه تقديم القربان فقد أدى هذا لقيام رباط وثيق.

ماذا فعل هذا كله؟ يقينًا أنك لا تستطيع أن تدخل قرية، وتقدم عرضًا لمدة ساعة، ثم تمضى وقد غيرت حياة النـــاس، لكن الواضح تمامًا أن الطريق قد أصبح مفتوحًا لمئات الفرق، وبوسع مئات الجماعات إذا شاءت - وبنفقات قليلة أيضًا - أن تمضى صعوداً وهبوطًا فى القارة، تقدم عروضها ولا تلقى سوى الفهم والتقبل.

ثم يمكن حدوث شىء له فاعلية كبيرة، مختلف كل الاختلاف عما يحدث على مستوى الثقافة الرسمية. ذلك أن معظم الثقافة الرسمية سخف، كل أنوا ع الدول قد أرسلت فرقًا للأوبرا، وأرسلت إنجلترا الفرق الشكسبيرية لكن إلى أين؟ إلى المدن الكبيرة. وهكذا قدمت العروض أمام جمهور يتكون أساسًا من المسئولين الرسميين والهيئات الدبلوماسية الأوربية - أما لماذا يذهبون إلى هناك فموضع شك كبير. وعلى أى حال فإن علاقة ما لا تقوم، ذلك أن إقامة علاقة مختلفة عن تلك القائمة بين الغرباء والأفارقة فى كل بلادالقارة أمر له معنى إذا أقيمت على نطاق مختلف كل الاختلاف، فلو أن عدداً هائلاً من الفرق جاءت من مختلف البلاد فى سنة واحدة فمن الممكن أن يصبح لها معنى مختلف.

لقد استكشفنا، ومهدنا ممرا فى أرض وعرة، وثبت لنا أن هذا صحيح. هناك مشاكل اقتصادية بطبيعة الحال، لكنها ليست مطلقة لأن الناس تستطيع الوصول إلى أى مكان على ظهر الأرض بطريقة أو بأخرى، ما دامت راغبة فى ذلك. كل ما هم بحاجة إليه جماعة من الممثلين، ولا شىء آخر (حملنا معنا بساطًا كى نمثل عليـــه وحتى هذا يمكن الاستغنـــاء عنه)،

عليك فقط أن تذهب إلى هناك وأن تبدأ، وفى اللحظة التى تتقبل فيها هذه الفكرة تنفتح أمامك الإمكانية. إنه شىء بالغ الثراء فى كل الاتجاهات وعليك أن تأخذ وأن تعطى. إنك لا تستعرض ولا تعلم ولا تقلد.

وعلى سبيل المثال، فإن الإفريقى قادر على استخدام جسده على نحو مدهش، إن قدرته على الحركة والإيقاع أمر مشهور فى العالم كله. لكن هذه القدرة الهائلة يُقَيَّد استخدامها داخل كل ثقافة بكثير من القيود، لأن كل ثقافة تستخدم فى رقصاتها وموسيقاها مجموعة محدودة من الإيقاعات. وهكذا فرغم أن أى فرد من جماعتنا لا يستطيع أن يتحرك كما يتحرك الأفريقى: إن رؤية الإفـــريقى فى حالة حركـة موضـوع للدهشة والحسد والإعجاب، لكن الأفـارقـة، وبكرم عظيم، نظروا إلى الأمـر من زاوية معـاكسـة، وكـان بوسعـهم القول بأن دهشتـهم كانت بالغـة لأنهم شـهدوا حركات لم يكونوا يعرفون أصلاً أنها فى المدى الطبيعى والممكن لأجسادهم. وكان بين الأشياء التى تحقق لهم أكبر قدر من الإثارة هو أن يروا حركات غير مألوفة أو أن يسمعوا إيقاعات غير مألوفة لهم، أحيانًا قد تكون الإيقاعات غير المألوفة عائقًا إذا أنت لم تنفذ من خلالها لتبنى شيئًا أمامهم، لكنك إذا مهدت لها، فستصبح ذات قيمة عظيمة، ذلك لأن المدى الذى تتحرك فيه – سواء من حيث الشعور أو من حيث الوعى بوسائط التعبير – يصبح بالغ الاتساع – وأنت تـــرى أشيـاء لم يسبق حدوثها لك، ثم إنك لم تمـــض إلى تقـليدها على الفور، لكنها ستكشف لك عن شىء ممكن لم يحدث أن عرفت بوجوده من قبـل.

ذلك مـا كنا نفعله دائمًا فى علاقتنا باحتفـالاتهم ورقـصاتهم وطقوسـهم، وأحيانًا كان يحدث العكس على نحو بالغ الإثارة. كنا – على سبيل المثال – نقدم أصواتًا معينة تدربنا عليها، ليس لأنها فى تراثنا، لكن لأننا – ونحن نستكشف كيف يمكن للصوت الإنسانى أن يتردد بطريقة معينة تلائم خبرة

انفعالية معينة - وجدنا هذه الأصوات. والآن نرى أن تلك الأصوات الصادرة عن جماعتنا هى ذات الأصوات التى يصدرها الأفارقة فى بعض غنائهم.

ذات مرة قضينا فترة بعد الظهر كلها فى كوخ صغير فى «أغاديس» ونحن نغنى، غنينا نحن، وغنت الجماعة الإفريقية، فجأة تبين لنا أننا جميعًا نستخدم اللغة الصوتية نفسها تماما، فهمنا لغتهم وفهموا لغتنا. وحدث شىء مثل مس الكهرباء، فمن بين كل ألوان الغناء المختلفة فجأة وقعنا على المساحة المشتركة.

وحدثت خبرة أخرى من النوع نفسه ذات ليلة ونحن نعسكر فى غابة، وكنا نظن ألا أحد حولنا لمسافة أميال، وكما يحدث دائمًا، ظهر الأطفال فجأة من حيث لا ندرى وأشاروا إلينا. كنا قاعدين نرتجل أغنية، وطلب الأطفال منا أن نذهب معهم لقريتهم على بعد ميلين فقط، لأن ثمة رقصًا وغناء سيكون هناك فى الليل، وأهل القرية جميعًا سيكونون مسرورين لوجودنا. هكذا هبطنا معهم خلال الغابة، وبلغنا القرية حيث وجدنا بالفعل احتفالا قائمًا. كان أحدهم قد مات لتوه، وكان الاحتفال الجنائزى. رحبوا بنا ترحيبًا حارًا، ثم قعدنا هناك وسط الظلام المطبق، تحت الأشجار نرى فقط تلك الظلال المتحركة ترقص وتغنى، وبعد ساعتين تقريبًا قالوا لنا فجأة: «الأولاد يقولون إن هذا ما تفعلونه تمامًا، والآن عليكم أن تغنوا لنا..». وارتجلنا أغنية لهم، ربما كانت واحدة من أفضل ما عملنا فى الرحلة كلها، لأن الأغنية التى أعدت للمناسبة جاءت مؤثرة وحقيقية ومرضية على نحو غير عادى وحققت لقاء حقيقيًا بيننا وبين أهل القرية. ومن المستحيل أن أحدد ما الذى خلق هذه الأغنية لأنها صدرت عن جماعة تعمل معًا بطريقة معينة، وعن شروط اللحظة المؤثرة عليهم: المكان والليل والمشاعر نحو الآخرين، والمشاعر نحو الموت، بحيث إننا كنا - بالفعل - نعمل شيئًا نقدمه لهم مقابل ما قدموا لنا.

كانت أغنية متميزة، لكنها مضت حال اكتمالها، مثل كل شيء في المسرح، ففي المسرح لا يخلق المرء الأشياء كي توضع في متحف أو متجر، لكنه يخلقها للحظة. وهذا مثال لهذا النوع من المسرح، وقد حدث بالفعل. وقد تسأل: ماذا تركنا؟ وأظن السؤال الصحيح هو فيم شاركنا؟

جيبسون: ماذا، إذن، كانت دوافعك للقيام بتلك الرحلة؟

بـــروك: كي نعرف هذه الدوافع يجب أن نكتشف الدوافع وراء المركز الدولي لأبحاث المسرح في باريس، وهذه بدورها تعود إلى دوافع عمل المسرح في المقام الأول.

فالسبب وراء إنشاء المركز هو بدء العمل خارج السياقات والأطر. كان عملي والعمل الذي تكون لي علاقة به هو دائمًا داخل سياق. قد يكون السياق جغرافيًا أو ثقافيًا أو لغويًا، لكنه موجود كي نستطيع العمل حسب نظام. والمسرح الذي يعمل داخل النظام إنما يتواصل داخل نظام مرجعي. واللغة - بالمعنى العام للكلمة - أوسع هذه النظم، فالمحادثة المنطوقة باللغة الإنجليزية قد تبدو مبهمة بالنسبة لشخص اعتادت أذناه الاقتصار على نغمة المحادثة باللغة الفنلندية مثلا. هذا هو الحاجز الأوسع. وداخل الإنجليزية نفسها ثمة أشكال من اللغة الداخلية أو اللغة الخاصة. وثمة أطر مرجعية محلية تكاد أن تغلق تمامًا دائرة الجماعة التي يمكنها المشاركة في خبرة مشتركة مع الممثلين، فالخبرة المشتركة تعتمد دائمًا - وبهذه الدرجة أو تلك - على شيء ليس عالميا شاملاً.

ليست اللغة وحدها بل كذلك كل أشكال التعبير التي لها معنى نسبي حددته أنماط التواصل. هذا على الرغم من أنني - في الوقت نفسه، ومن خلال العمل في شكسبير على سبيل المثال - شهدت الخبرة المعاكسة وقد تمثلت في أن عددًا من أقوى العروض التي قدمت للأعمال الشكسبيرية التي كنت مسئولا عنها إنما حدثت - وهذا وجه التناقض - أمام أناس يفهمون اللغة فهمًا قليلا.

إن هذا يطرح سؤالا غريباً: فواضح أن هذا لا ينكر القوة الهائلة والشاملة للغة ومدى ثرائها، ولكنه يومئ إلى أن هناك إشارات لاحد لكثرتها يمكن أن تقع معاً، وأنه في ظروف معينة قد يبدو العرض أكثر قوة لو أن بعض هذه الإشارات تبدت للجمهور.

وقد سبق أن كتبت فى «المساحة الفارغة» عن تقديم «الملك لير» فى أوروبا الشرقية وفى أمريكا وكيف أن الناس فى أوروبا الشرقية الذين لم يفهموا اللغة تلقوا من المسرحية أكثر من أهل فيلادلفيا، وهم نظريًا يعرفون اللغة لكنهم لم يتناغموا مع المسرحية. والآن، انطلاقًا من تلك الألوان من الملاحظات والخبرات المتناقضة، ومن الملاحظة الرئيسية وهى أنه ليس هناك مسرح تام فى أى جزء من أجــزاء عالم اليوم، كل ما هنـــاك شذرات من المسرح، فإننا قد انطلقنا لنستكشف الشروط التى يمكن من خلالها أن يتحدث المسرح حديثاً مباشراً. ما هى الشروط التى يصبح فى ظلها ممكناً أن تصدر تجربة المسرح عن لقاء جماعة من الممثلين يستقبلهم المتفرجون ويشاركونهم، دون مساعدة – بل وبتعويق – من جانب الإشارات والرموز الثقافية المشتركة.؟

كان عملنا كله يدور حول هذه المسألة بطرق مختلفة. وحين ذهبنا لأفريقيا لم يكن ذلك على أمل أن نجد هناك شيئًا نتعلمه أو نأخذه أو ننسخه. ذهبنا لأفريقيا لأن الجمهور فى المسرح عنصر فعال ومبدع فى الحدث الأولى، مثله مثل الممثل. وسواء شارك الجمهور بالطريقة التى أصبحت متبعة، أو أفصح عن مشاركته بالحركة الدائمة حولنا، أو شارك عن طريق الوقوف دون حراك، أو شارك وهو فى وضع الجلوس، فإن هذا كله ليست له الأهمية الأولى. فما له أعظم الأهمية هو أن ظاهرة المسرح لن توجد إلا حين يحدث لقاء كيميائى بين ما أعدته جماعة من الناس، وهو غير مكتمل، فى علاقة

مع جماعة أخرى فى دائرة أوسع، موجـودة باعتبـارها من المتفرجين. حين يحدث هذا التمازج فإن هذا حدث مسرحى، أما إذا لم يحدث هذا التمازج فليس هناك حدث.

هذا الاشتعال، هذا التفاعل الكيميائى، إنما يعتمد بدرجة كبيرة جداً على عناصر معينة يأتى بها المتفرجون.

إذن فلنتحدث لحظة عن المتفرجين فى المسرح الغربى. إن الاتجاه الأساسى لأهل المسرح – أياً كانوا – نحو المتفرجين اتجاه مراوغ. ومن الصعب جداً وجود أساس من الثقة – لا نقول الحب، بكل تأكيد، نحو الجمهور، وسيفقد المسرح كل معناه إذا تم اختيار الجمهور وانتقاؤه بالواحد، إذا كان عليك أن تبرز جواز مرور أخلاقى قبل أن تدخل إلى المسرح. ولا أعتقد أن أحداً يمكن أن يتصور أسوأ من هذا.

وأحد جوانب الروعة فى المسرح، المسرح الممكن على الأقل، هو أن بوسع أى فرد أن يدخل إليه. وهو دائماً خليط من الناس غير المعروفة مجتمعين حول قلب مركزى. وأنت لا تعرف أبداً من الذى سيجىء.

وفى لحظة الفعل يتم استقبال الجميع، وعلى هذا فإن الممثل لحظة العرض يكون فى علاقة مبهمة مع الجمهور، هو يود أن يكون الجمهور موجوداً رغم ذلك فهو لا يثق به، واتجاهه عدائى نحوه فى الأساس، ويأتى الجمهور معه بعناصر الحكم التى تجعل جانباً من عمل الممثل من أجل السيطرة على الجمهور. ولعل أوضح صورة فى هذا الصدد هو فى المسرح الفرنسى حيث نجد تعبير Se de fen der أى أن علاقة الممثل بالجمهور تقوم عادة على أساس أن الممثل يدفع عن نفسه هذا العداء المفترض، مفترضاً أن هذا الجمهور سيقضى عليه، ما لم يستطع هو بتمثيله ومهاراته ودوره أن يدافع عن نفسه دفاعاً مجيداً.

إن جانباً من العمل في مسرحنا يجب أن يتوجه - عن حق - نحو التلطيف، نحو العمل مع الجمهور للوصول به إلى حالة من التأهب، وربما كان جزء من عمل الإخراج - الإخراج بكل أشكاله حتى أكثرها خشونة - هو العمل الحقيقى لتهيئة الجمهور، بادئاً من نقطة الصفر وربما مما دونها، ربما من حالة العداء، ربما من حالة البرود النشط (وهو ما تلاقيه فى ليلة العرض الأولى)، شيء نشط ضد الحدث الذى سيحدث صادر عن قطاعات كثيرة. إن التغلب على هذا الشيء، وإعداد الجمهور للوصول به خطوة فخطوة إلى النقطة التى يمكن عندها للحدث أن يحدث، هو جزء من تقنية الإخراج.

غير أن ما نبحث عنه إنما هو شيء أكثر رقة وهشاشة إلى ما لا نهاية. إن السبب الذى من أجله يعمل المرء ساعات طويلة وراء أبواب مغلقة. السبب الذى من أجله تقصر عملك على عدد قليل من الناس، أو ربما على جمهور ضيئل، هو أنك تحاول شيئاً أكثر هشاشة، لأنك ستمضى - للمرة الأولى - خطوة أبعد.

هنا أعتقد أن كل جماعة تجريبية تكتشف شيئاً هو فى رأيى اكتشاف خطر وغير مبهج بشكل أساسى، يتمثل فى أن هناك أشياء تستطيع أن تفعلها مع جماعة الممثلين وراء الأبواب المغلقة وحيداً، وعلى نحو أفضل مما هى فى حضور الجمهور، لأنك هنا ستصل منتصف الطريق فقط.

إن هذا الاكتشاف مدمر لأبعد الحدود، وغير صحى بالنسبة لأى جماعة من الممثلين، وعنه تصدر ظاهرة من أسوأ ظواهر المسرح فى هذا العقد الأخير، وهى أنك تجد فرقاً من الممثلين قد وصلت إلى نتيجة منطقية تتمثل فى أن كل فكرة المسرح الذى يقدم لشخص آخر إنما هى تفتقد الإخلاص. الإخلاص يعنى أن تخلق عالماً مغلقاً، تستخدم فيه الأشكال المسرحية والارتجاليات.. إلخ للتدريبات فقط، لنفسك، وإذا سمحوا للجمهور بالدخول فهم يسمحون له على نحو مرتجل وناضح بالاحتقار، من حيث هم أناس

حصلوا على امتياز أن يأتوا ويراقبوا جماعة أخرى لا تبذل أى جهد للاندماج معهم، بل تكتفى بالحد الأدنى المتمثل بالسماح لهم بالوقوف عند الأبواب والتقاط الفتات. وهذا فى رأيى موقف مرعب. واكتشاف أن أكثر الأشياء الخيالية وغير المنتظرة إنما تحدث لهم حين لا يكون ثمة شاهد، أما حين يوجد شهود فهى لا تحدث، هو اكتشاف مأساوى، لأنه ينفى - بالفعل - كل وجود للمسرح.

إذن، فإن ما أردناه من الذهاب لإفريقيا هو أن نذهب إلى حيث الجمهور المثالى، صاحب الاستجابات المليئة بالحياة، المنفتح انفتاحًا تامًا لكل الأشكال، لأنه لم يكن أبدًا مشروطًا بالأشكال الغربية.

وما أن تخرج من المدن الإفريقية حيث تجد جماعة ضئيلة من الناس، حتى تجد أمامك قارة كاملة، متحررة تمامًا من كل ارتباطات المسرح بمعناه الذى نعرفه. لكن هذا الجمهور، بكل انفتاحه، ليس بالجمهور الساذج مطلقًا، ولا بالجمهور البدائى، ففكرة البدائية هذه زائفة تمامًا فيما يتعلق بإفريقيا، حيث الحضارات التقليدية ليست فقط بالغة الثراء، بالغة الاكتمال، بل هى كذلك - فيما يتعلق بالمسرح - تهيئ الجمهور على نحو فريد.

والإفريقى الذى نشأ على تقاليد الطريقة الإفريقية فى الحياة، لديه فهم بالغ الرقى والتطور لازدواجية الحقيقة. فما هو مرئى وما هو غير مرئى، والانتقال الحر بينهما هو عنده، - بطريقة عيانية - شكلان للشىء نفسه. والشىء الذى تعتبره أساسًا الخبرة المسرحية، وما تدعوه تصديق الوهم، هو ببساطة انتقال مما هو مرئى إلى ما هو غير مرئى والعكس. وهذا مفهوم فى إفريقيا لا باعتباره تخيلا، لكن باعتبارهما وجهين للحقيقة نفسها.

لهذا السبب ذهبنا إلى إفريقيا، كى تتاح لنا إمكانية التجريب فى عملنا من حيث علاقته بما نعتبره الجمهور المثالى.

جيبسون: هل يمكنك أن تقول الآن، إن ما ربحته فى هذه التجربة قابل للتطبيق فى المسرح فى سياقه الغربى؟

بـــروك: إن ما نبحث عنه بالغ البساطة لكن من الصعب جدا أن نبلغه، وهو كيف يمكن الوصول إلى أشكال بسيطة فى المسرح، أشكال بسيطة هى على بساطتها مفهومة وحافلة بالمعنى كذلك. وأظننا جميعًا نعرف هذا الانقسام إلى بديلين يفتقدان الجاذبية كليهما. «البسيط» يعنى ما هو صبيانى ومسطح، و «المركب» يعنى «المسموح به فقط لأناس ذوى تكوين ثقافى خاص»، وهى – مرة أخرى – ذات التفرقة الأزلية بين الصفوة والعامة. ما هو بسيط فى الحقيقة إنما هو بسيط كما أن الدائرة بسيطة لكنها رغم ذلك أحفل الرموز بالمعانى، وبوسع القطة والطفل والإنسان العاقل أن يلعبوا جميعًا بالدائرة. كل بطريقته الخاصة، وعلى هذا النحو فإن البراءة التى نتمنى أن نجدها فى المسرح هى التى يمكن أن تكون أشكالها بسيطة، وهذا شىء يصعب أن نصل إليه فى المسرح كما نعرفه – بسيطة وهى لهذا يسيرة المنال – لكنها رغم ذلك تنطوى على الشحنة الكاملة التى يمكن أن تنطوى عليها البساطة الحقيقية.

وبهذا الصدد فإننى أظن التجربة الإفريقية قد أضافت إلى مستوىً استعداد الجميع. وهذا شىء لا نستطيع أن نشرك فيه الآخرين على المستوى النظرى. وإذا قال قائل: «لكن هذا ليس عدلا، أن تحصل هذه الجماعة قليلة العدد على مثل تلك التجربة، ثم تبقى قاصرة عليها..» فسنقول له إن هذا صحيح، لكنها – بطريقة من الطرق – مثل أية تجربة أخرى فى الحياة. أنت لا تستطيع أن تشارك فيها إلا من خلال شكل تم نقله.

لقد صورنا فيلمًا عن هذه التجربة لا بد أنه أصاب شيئًا، لكن التجربة الحقيقية نفسها لا تصبح متاحة إلا عن طريق العمل الذى نقوم به، الشكل عندنا جاء من الرحلة ومن التجربة.

العالم كفتاحة للزجاجات:

فى وسط إفريقيا تسببت فى صدمة مروعة لعالم أنثروبولوجى حين قلت إننا جميعًا لدينا إفريقيا فى داخلنا، وفسرت الأمر بأننى مقتنع بأننا جميعًا لسنا سوى أجزاء من الإنسان الكامل، وأن الكائن الإنسانى مكتمل التطور يحتوى فى داخله ما يسمى اليوم إفريقيا، أو فارسيا، أو إنجليزيا.

ويوسع كل فرد أن يستجيب لموسيقى جنس غير جنسه ورقصاته، وبالقدر نفسه يستطيع أن يكتشف فى نفسه الدوافع وراء تلك الحركات والأصوات غير المألوفة، ومن ثم تصبح له، فالإنسان أكبر مما تحدده ثقافته، صحيح أن العادات الثقافية هى أعمق من الثياب التى يلبسها الفرد، لكنها تبقى أيضًا ثيابًا أخرى تلبسها حياة لا نعرفها. وكل ثقافة تكشف عن قدر يتفاوت من خارطتها الداخلية، أما الحقيقة الإنسانية الكاملة فهى عالمية، والمسرح هو المكان الذى يمكن أن تلتئم فيه أجزاء الصورة المتناثرة.

وخلال هذه السنوات القليلة الأخيرة حاولت أن أستخدم العالم كفتاحة للزجاجات، حاولت أن أجعل الأصوات والأشكال والاتجاهات من مختلف أجزاء العالم تمارس دورها على الكيان العضوى للممثل، على النحو نفسه الذى يتيحه الدور العظيم لأن يمضى إلى ما وراء إمكانياته الظاهرة.

فى هذا المسرح الممزق الذى نعرفه، فإن الفرق المسرحية تميل لأن تتكون من أناس من الطبقة نفسها، لهم الأفكار نفسها والطموحات نفسها. وقد أنشئ المركز الدولى لبحوث المسرح على أساس عكسى تمامًا، فجمعنا معًا ممثلين لا يشتركون فى شىء، لا لغة مشتركة ولا إشارات مشتركة، ولا فكاهات مشتركة.

لقد عملنا على سلاسل من المثيرات، كلها آتية من الخارج، وكلها تمثل تحديات. التحدى الأول جاء من طبيعة اللغة نفسها، وجدنا أن بنية الصوت فى لغة من اللغات إنما هى شفرة انفعالية تشهد على العواطف التى صاغتها. وعلى سبيل المثال فإن الإغريق القدامى كانت لديهم القدرة على أن يخبروا مشاعر معينة بقوة، لذلك تطورت لغتهم

حتى أصبحت على ما هى عليه، ولو أنهم كانت لديهم مشاعر أخرى. فربما كانوا قد طوروا مقاطع أخرى. إن ترتيب الصوائت فى اليونانية أدى إلى أصوات تتردد بقوة أكثر مما فى اللغة الإنجليزية الحديثة. ويكفى الممثل أن ينطق تلك المقاطع حتى يرتفع عن التكوين الانفعالى لحياة المدينة فى القرن العشرين إلى امتلاء بالعاطفة لدرجة لم يكن يتصور أنه قادر عليها.

فى «الأفستا» - لغة الزرادشتيين قبل ألفى سنة - واجهنا أنماطًا للصوت هى رموز مبهمة لخبرات روحية، والأشعار الزرادشتية التى تبدو على الصفحة المطبوعة بالإنجليزية مجرد تعبير غائم وتافه عن التقوى، تتحول إلى رواية مهولة، حين تصبح حركات معينة للحنجرة والتنفس أجزاء لا تنفصل عن معانيها. وأدت دراسة تيدهيوز لها إلى «الأورجاست» وهى نص لعبناه بالتعاون مع فرقة فارسية. ورغم أن الممثلين لم تكن بينهم لغة مشتركة، فإنهم وجدوا إمكانيات التعبير المشترك.

التحدى الثانى الذى جاء للممثلين أيضًا من الخارج هو قوة الأساطير. فى لعب الأساطير الموجودة، من أساطير النار إلى أساطير الطيور، فإن الفرقة كانت تمضى إلى ما وراء مدركاتها اليومية، وتستطيع أن تكتشف الحقيقة وراء زخارف حكايات الجنيات فى الأساطير، ومن ثم تصبح قادرة على تناول أفعال الحياة اليومية البسيطة. كالإشارة والعلاقة بالموضوعات المألوفة، وهى على معرفة بأن الأسطورة لو كانت صحيحة، فلا يمكن أن تنتمى للماضى، وإذا نحن عرفنا أين ننظر، فسنجدها مرة واحدة فى عصا أو صندوق من الورق المقوى أو مكنسة أو حزمة أوراق.

التحدى الثالث جاء من السماح للعالم الخارجى: الناس والأماكن والفصول وأوقات النهار أو الليل - بالتأثير مباشرة على المؤدين. درسنا - من البداية - ماذا يعنى الجمهور، وعن عمد فتحنا نفوسنا لتلقى تأثيراته. وقد قلبنا بذلك المبدأ الذى تقوم عليه الجولات المسرحية، والذى يقضى بأن يبقى العمل الذى تم إعداده ثابتًا على حين تتغير الظروف، فحاولنا - فى أسفارنا - أن نجعل عملنا ملائمًا للحظة تقديمه، وأحيانًا كان هذا يتم عن طريق الارتجال، مثلما كان يحدث عندما ندخل قرية إفريقية بلا خطط

عمل محددة على الإطلاق، تاركين للظروف المحيطة أن تخلق سلسلة من ردود الأفعال، وينبثق عنها الموضوع على نحو طبيعي، كما في المحادثة وفي أحيان أخرى كنا نترك للجمهور أن يسيطر تمامًا على الممثلين، مثلما حدث في لامونت بولاية كاليفورنيا، صباح يوم أحد، حين كان عدد من المتظاهرين محتشدين تحت شجرة يستمعون إلى «سيزار شافيز» فأثاروا ممثلينا إلى خلق الشخصيات التي كان المتظاهرون يرغبون رغبة قوية في الهتاف لهم أو ضدهم، حتى أصبح العرض كله إسقاطًا مباشرًا لما في عقل الجمهور أولا.

وفي إيران، أخذنا عرض «أورجاست»، بعيداً عن جمهوره من أصحاب العقول الجادة والمكان الذي يحدث فيه وسط القبور الملكية، وحاولنا أن نقدم له عرضًا في قرية، لنرى ما إذا كنا نستطيع الهبوط به إلى الأرض. لكن المهمة كانت بالغة العسر، ولم نكن قد اكتسبنا الخبرة الضرورية لها. لكن بعد عامين، في كاليفورنيا، وبالتعاون مع فرقة «تياترو كامباسينا» - قدمنا «اجتماع الطير» أمام جمهور من العاملين في بناء الهياكل، في حديقة عامة، وجاءت في مكانها تمامًا. قصيدة من الشعر الصوفي ترجمت من الفارسية إلى الفرنسية، ومن الفرنسية إلى الإنجليزية، ومن الإنجليزية إلى الإسبانية، أداها ممثلون ينتمون إلى أمم سبعة، استطاعت أن تشق طريقها عبر القرون وعبر العالم. لم تعد عملا كلاسيكيا غريبًا، لكنها لقيت معنى جديداً، وحاضراً في سياق حركة نضال «الشيكانو».

وقد أصبح هذا ممكنًا، لأننا قد تعلمنا دروسًا كثيرة على الطريق. ومن مدينة صغيرة قرب باريس إلى قرى إفريقيا، أمام الأطفال الصم، ونزلاء مستشفيات الأمراض العقلية، وأطباء العقول، والمتدربين على العمل، والأحداث الجانحين، على جرف أو في حلبة أو في سوق للجمال أو نواصي الشوارع أو مراكز التجمع أو المتاحف أو حتى في حديقة للحيوان، وكذلك في أماكن حسنة الإعداد والتنظيم، أصبح سؤال: ما المسرح؟ هو قضيتنا التي يتعين أن نواجهها ونجد الإجابة عنها على الفور. أما الدرس الدائم الذي كنا نتعلمه ونعود إلى تعلمه فهو احترام الجمهور والتعلم منه.

سواء كان الجمهور منتفخًا بالحماس (أفكر في ثلاثمائة شاب أسود في بروكلين) أو مثبتًا إلى أماكنه كأنه ملتصق بالغراء، أو حزينًا ساكنًا منتبهًا (كما في واحة صحراوية)، فإن الجمهور يبقى دائمًا هو الشخص الآخر، وبالأهمية نفسها التي للشخص الآخر في الحوار أو في الحب.

ومن الواضح أن مجرد إرضاء الآخر لا يكفي، فالعلاقة تنطوي على مسئولية غير عادية، فيجب أن يحدث شيء ما. ما هو؟ هنا نلمس السؤال الأساسي. ما الذي نريده من الحدث؟ بماذا جئنا له؟ في عملية المسرح، ما الذي يجب الإعداد له، وما الذي يجب أن يبقى حرًا؟ ما الحكاية وما الشخصية؟ هل تقول الحادثة المسرحية شيئًا أم هي تؤدي عملها مثل التسمم بالشراب أو بغيره؟ ما الذي ينتمي للطاقة الفيزيقية، وما الذي ينتمي للفكر؟ ما الذي يمكن أخذه من الجمهور، وما الذي يمكن إعطاؤه له؟ ما المسئوليات التي يجب أن نتحملها، وما المسئوليات التي يجب أن نتخلى عنها؟ ما التغير الذي يمكن أن يحدثه العرض وما التغير الذي يمكن أن يحدث فيه؟

الإجابات صعبة ومتغيرة، لكن النتيجة النهائية بسيطة: كي نعرف شيئًا عن المسرح، فأنت بحاجة لما هو أكثر من المدارس أو قاعات التدريبات، لمحاولة الارتفاع إلى توقعات البشر الآخرين بأن كل شيء يمكن أن يوجد، هذا بافتراض أنك تحترم هذه التوقعات بطبيعة الحال إنما لهذا فإن البحث عن الجمهور عندنا أمر حيوي جدًا.

ثمة جانب آخر من جوانب العملية التي نتابعها يتمثل في التفاعل بين الفرق العاملة. إن فرقًا من كثير من الجنسيات مرت عبر مركز باريس، وقد مهد هذا الطريق أمام تلك التجربة التي دامت ثمانية أسابيع من الحياة المشتركة مع فرقة «تياترو كامباسينو» في سان جوان باتيستا. ونظريا، ليست هناك فرقتان مختلفتين أكثر من هاتين الفرقتين. ورغم أننا كنا نبحث دائمًا عن التعاكسات، فإنه من الواضح أنه ليس بوسع أي اشتراك أن ينتج عملا. هنا بدأنا بتلك الميزة المتوفرة وهي أن بين مخرج «التياترو» لويس فالديز وبيني كان ثمة تفهم عميق ومدهش. في اليوم الأول قال فالديز: «بطرق مختلفة، نحن جميعًا نود أن نصبح أكثر عالمية. والعالمية لا تعني الاتساع والعمومية.

العالمية تعنى – ببساطة أكثر – الانتماء للعـالم». ومن هـذه النقطة بدأ عمـل فرقتينا فى محاولة ربط أصغر التفاصيل وأكثرها تحديداً بالإطار الأوسع، وعلى سبيل المثال فإن كلمة «اتحاد» لم تكن تعنى بالنسبة لفرقة «التياترو» وبالنسبة لفالديز أيضًا – اتحاداً منظماً للعمال فقط، بل هى تعنى كذلك فكرة «الوحدة» ودلالاتها الإضافية.

وكان العمل مع فرقة «الكامبوسينو» تجربة كبرى أثبتت إمكانية أن تتعاون الفرق المختلفة بعضها مع بعض فى البحث عن هدف مشترك. مرة أخرى إنه الاختلاف بين الفرق هو ما أدى لحدوث أعظم التجارب.

وفى باريس، فى ١٩٧٢ عملنا مع الأطفال الصم، وتأثرنا كثيراً بالحيوية والبلاغة والسرعة فى تعبيراتهم بلغة الجسد. وقد قضى «المسرح القومى الأمريكى للصم» معنا فترة خصبة، قمنا بتجارب على الحركة وعلى الصوت، ومن أجل توسيع إمكانيات الفرقتين جميعاً.

بعدها جاء الصيف، وفيه عملنا عملا مكثفاً فى مكان خصص لنا فى مينسوتا مع الفرقة الهندية الأمريكية من «لاماما»، ونتيجة حساسية أولئك الممثلين الفائقة للغة الإشارة اقتنعنا بأن عملا بالغ الأهمية يمكن أن يحدث إذا استطعنا أن نجمع الفرقة الهندية وفرقة الصم معاً. وذات يوم، فى الساحة الهادئة التى كنا نشغلها فى أكاديمية بروكلين للموسيقى، التقينا جميعاً. ولما كان المسرح وسيلة من وسائل التواصل أقوى من أى شكل اجتماعى آخر، فقد بدأنا عملنا المسرحى معـاً. بدأنا بوسائل التواصل المباشر عن طريق الإشارة، والتى انتقلت بسرعة من إشارات المحادثة إلى الإشارات الشعرية. ثم سرعان ما نفذت إلى تلك المساحة الغريبة التى هى بالنسبة لمن يسمع صوت يتردد، وبالنسبة للشخص الأصم هى حركة تتردد. وأصبح هذان هما مجرى التعبير لدينا تماماً.

وفى الليلة نفسها قررنا أن نؤدى معاً، وأعددنا – على وجه السرعة – نسخة خاصة من «اجتماع الطير» تشترك فيها الفرق الثلاثة، والأداء أمام جمهور يخلق حالة من الحرارة تجعل كل تجربة تلامس ذروتها، وكان هذا العرض خشناً من الناحية التقنية

ولم يكن للبراعة والاحتراف أثر يذكر، كان ثمة قوة مباشرة خلقها اشتعال هذه العناصر الثلاثة المختلفة معًا، ولم يعرف الجمهور تلك الليلة ما الذى أضاف للعرض تلك الكهربية الخاصة فيه، لكن الجمهور وأعضاء الفرق معًا استطاعوا أن يقدموا خبرة إنسانية ثمينة. لمدة اثنتى عشرة ساعة أصبح المسرح مكان اجتماع عام، وأصبحت الأمسية تعبيرًا عن جوهر هذا اللقاء.

قضينا خمسة أسابيع فى بروكلين، وكان هدفنا أن نجعل هذا الزمن فى كل متماسكًا، بأن نجمع كل العناصر المتباينة فى عملنا معًا فى عملية واحدة، ومن ثم حاولنا أن نقيم لونًا من الإخصاب المتبادل بين العمل الخشن فى الشوارع، والتدريبات المكثفة الساكنة، وعروضنا ومناقشاتنا واستعراضاتنا التى حدثت فى أكاديمية بروكلين للموسيقى. هكذا كنا نحشد اليوم الواحد بأقصى ما يحتمل، ونطلب من أنفسنا كل طاقة مختزنة، وأدى هذا إلى مخاطر لا تصدق، كانت حمولة العمل ثقيلة جدًا، والعناء عظيمًا جدًا، والوقت قصيرًا جدًا، والتغيرات مذهلة جدًا، وأصبحت الفرقة كلها مثل من يترنح نتيجة ضربة قوية واختلفت قيمة التجارب مثل اختلاف الجو.

وما أدى بنا إلى نقطة التحطم تلك هو أننا كنا ننتزع كل لحظة لمواصلة تدريباتنا الخاصة، وكنا فى الوقت نفسه نكابد عملية التجريب فى «اجتماع الطير» وقد كان هذا العمل فى تطور دائم، لعبنا عددًا من صياغاته فى أفريقيا، وعددًا آخر فى باريس، وكثيرًا عبر أمريكا قبل أن نصل بروكلين. وفى النهاية كنا نغير أطقم الممثلين على نحو دورى كل ليلة، حتى يكتسب كل عضو فى الجماعة فهمًا جديدًا لكل دور، وهذا يضيف إلى التطور الكلى للعمل. وفى الأسبوع الأخير أصبح لدينا سبعة أزواج من الممثلين مسئولين عن سبع صياغات مختلفة للعمل. الليلة الأخيرة كانت تضم ثلاثة عروض، يبدأ الأول فى الثامنة مساء، والثانى فى منتصف الليل والثالث فى الفجر، أول العروض كان ارتجاليًا. وثانيهما كان هادئًا ملتزمًا بالنص، وثالثهما كان ذا طابع احتفالى وقد تعاونت كلها لتعكس فيما بينها خبرات السنوات الثلاث، وكشفت لنا أن ما كنا نبحث عنه من الممكن أن نبلغه.

ودائمًا يوجه إليَّ السؤال عما إذا كنت «سأرجع» إلى المسرح الشرعي، لكن البحث ليس وعاء تستطيع أن تفتحه ثم ترده إلى مكانه في الدولاب، وكل المسرح لديه إمكانية أن يصبح شرعيا، وعلى طول هذه السنوات كانت كل العروض الكبرى التي قدمتها إنما هي ثمرة فترات متصلة من البحث المغلق، ويجب أن يبقى كلا جانبي هذه العملية في مراوحة مثل حركة البندول، وهكذا لا يصبح ثمة إنكار لمبدأ اللعب أمام جمهور كبير. وفي المسرح فإن لكل من التجربة الصغيرة والعرض الكبير قيمته ومعناه. كل ما يعنينا هو أن يهدف كلاهما نحو اقتناص الحقيقة والحياة. والوقوع في الأسر يقتل بسرعة، لهذا السبب ليست هناك نتائج نهائية، لكن المناهج يجب أن تتغير على نحو دائم.

الأيــــك:

حكاية «الأيك» حكاية تكشف عن عالم محطم، إن الحطام واضح والظلال حادة حتى ليبدو أنها ترسم لنا صورة نابضة للحياة كيف كانت في الأزمنة الطيبة، إننا نرى البؤس ونحس به كيف يمكن أن يكون. وتلك هي المأساة، ولا يستطيع الممثلون أن يلعبوا هؤلاء المتضائلين المحطمين من الداخل على نحو ينطوي على حكم هادئ. على العكس، إن عليهم أن يدخلوا – بكل الصدق الممكن – تحت جلود تلك الأجساد الهزيلة المتضورة جوعًا لأهالي «الأيك».

ظللنا نعمل في هذه القطعة عامًا ونصف العام، وأنفقنا معظم الوقت في ارتجال مشاهد من دراسة كولن تيرنبول الأنثروبولوجية الحافلة بالتفاصيل «أهل الجبل»، وقد فرضت علينا الضرورة هذه المرة أن نستخدم تكنيكًا جديدًا تمامًا. كنا نعتمد على الصور الفوتوغرافية، ونقوم بمئات الارتجاليات الكاشفة لا تزيد الواحدة منها عن الثلاثين أو الأربعين ثانية. درس الممثلون الصور الفوتوغرافية، وحاولوا أن يعيدوا خلق كل اتجاه بدقة متناهية تصل حتى التواءات الأصابع، وحين يبلغ الممثل درجة الرضا عن قدرته

على الإمساك بالوضع الدقيق الذى كان عليه إنسان «الأيك» فى الصورة، تبدأ مهمته فى أن يعيد الصورة إلى الحياة بارتجال كل حركة قبل أن تقتنصها عين الكاميرا بثوان قليلة، ويستمر بعدها لثوان قليلة أخرى.

كان هذا بعيداً كل البعد عما يطلق عليه «الارتجال الحر»، وقد وجدنا أنه مكن الممثلين الأوروبيين والأمريكيين واليابانيين والأفارقة من أن يتفهموا - على نحو مباشر - شيئًا عن لعب أدوار المتضورين من الجوع، وهذا شرط فيزيقى لم يسبق لأى منا أن خبره أبداً، هو من ثم لا يستطيع أن يبلغ عن طريق التخيل أو التذكر. وحين بدأ الممثلون يجدون أنفسهم أقرب ما يمكن من عظام الشخصيات فى الحياة الحقيقية أصبح ممكنًا أن يقوموا بارتجاليات واقعية معتمدين على المادة التى يقدمها «تيرنبول» لكن تلك الارتجاليات لم تكن مسرحية بحال، كانت شذرات من حياة «الأيك» مثل لقطات من فيلم وثائقى، وانتهينا إلى عدة ساعات من السلوك الخالص تقريبًا، بهذه المادة بدأ كتابنا الثلاثة. المحترفون جدا، كولن هيجنز، ودنيس كانان، وجان - كلود كاريير، عملهم، كانوا مثل محررين فى غرفة التنقيح محاطين بآلاف اللقطات فى كثير من مواقع العمل، واستطاعوا بمهارة أن ينتزعوا ما هو أساسى وجوهرى من هذا الركام، وجاء الطابع المسرحى النهائى نتيجة للضغط والتركيز الشديدين.

وحسبما جاء فى دراسة كولن تيرنبول فقد كان «الأيك» - قبل الكارثة التى حرمتهم من كل مصادر الغذاء - أهل قبيلة عادية، حسنة التوافق، تربط بينهم الروابط المألوفة فى كل مجتمع إفريقى تقليدى، لكن تأثير الجوع تمثل فى تآكل كل أشكال الحياة الجماعية، بما فيها الطقوس. وفى النهاية فإن الكاهن الأخير الذى بقى على قيد الحياة - «لوليم» - طرده ابنه، وتركه يموت وحيداً دون احتفال يقام له على جانب الجبل، لكن بقى أثر ضئيل من الإيمان عند «الأيك» تمثل فى بقاء «الجبل المقدس مورو نجولى» موضوعًا لتأملاتهم الروحية.

وبنفس الطريقة، فى عالمنا هذا، فإن الناس الذين كفوا عن الذهاب للكنائس منذ أمد بعيد لا يزالون يجدون راحة فى صلواتهم السرية وإيمانهم الخاص، ونحن نحاول

أن نقنع أنفسنا بأن الروابط الأسرية هي روابط طبيعية، مغمضين عيوننا عن حقيقة أنها يجب أن تتغذى وتتدعم بالطاقة الروحية. ومع اختفاء الشعائر الحية، وبقاء الطقوس جافة أو ميتة، يتوقف الفيض الذى يتدفق من فرد إلى فرد، ويصبح الجسد الاجتماعى سقيماً غير قابل للشفاء. على هذا النحو تصبح حكاية تلك القبيلة الإفريقية الصغيرة النائية المجهولة، والتى يبدو أنها تعيش شروطاً خاصة جدا هى - بالفعل - حكاية من مدن الغرب المنهارة.

وقد عاش تيرنبول فترة طويلة وسط «الأيك» متنقلا من الحنو إلى الغضب إلى القرف، وبكل عصب مشروط فيه، حاكم وأدان ما يعد لدى الإنسان الغربى تخلياً عن الإنسانية بين «الأيك». وبعد عدة سنوات، حين شاهد تيرنبول هذا العرض للمرة الأولى كان مرتبكاً ومنسحقا، ليس فقط لأن المسرحية قد ردته إلى سابق تجربته بين «الأيك»، لكن لأنه أيضاً تبين أنه فهمهم على نحو مختلف. إنه لم يعد الآن يحاكم، عاد إليه الحنو من جديد، فلماذا؟ أعتقد أن هذا يمس جوهر ما يقوم عليه التمثيل، فليس هناك ممثل يستطيع أن ينظر إلى الشخصية التى يلعب دورها نظرة مراقب هادئ؛ بل عليه أن يحس بها من الداخل، مثل اليد داخل القفاز، وإذا سمح للحكم أن يدخل فى الموضوع، ضل طريقه، وفى المسرح، فإن الممثل يتولى الدفاع عن الشخصية، ومعه يمضى الجمهور. لقد أصبح ممثلونا هم «الأيك» ومن ثم أحببوهم، أما كولن تيرنبول، حين كان يشاهدهم، فقد أحس أنه قد انتقل من وضع المراقب الذى تدرب عليه واحترفه، إلى شىء آخر مشكوك فيه من وجهة نظر الأنثروبولوجيا، لكنه مألوف جدا فى المسرح، أعنى الفهم عن طريق التوحد.

واحد من أهل البلاد، فيما أفترض:

مهبط صغير للطائرات فى قلب أستراليا، والرجل من أهل البلاد الذى ظل ينتظر طائرته بصبر طول اليوم ينظر إلى الرسم، ثم يمرق من الباب كى يريح نفسه، وقد فسر الرمز المرسوم على حجرة الرجال تفسيراً صحيحاً: قبعة عالية، وعصا، وقفازات.

وكانت الوحدة السينمائية التى تصور رحلتنا قد جلبت جماعة كبيرة من أهل البلاد من الداخل، كى يتفرجوا علينا ونحن نعرض «الأيك» لأنها عن قوم وصلوا حافة الإبادة. كان انطباعى الأول عنهم أنهم رجال ثقال الحركة، عيونهم منتفخة، وشبه مقفلة، كروشهم ضخمة تبرز فوق سراويلهم، ونساؤهم كذلك ثقيلات الوزن. بدوا مهتمين بالعرض الذى قدمناه، وبعده رقصوا لنا. استمرت رقصاتهم - التى أعدوا أنفسهم لها بعناية وعلى مهل - لحظات ثقيلة، كانت عدة حركات متوانية كسولة ولا شىء آخر، وصاح أحدهم وهو مختل يتكلم إنجليزية قليلة: «صفق لهم...»، وسألنى آخر: «هل أعجبك الرقص؟».

وبمعاونة المترجمين والمفسرين، وباستخدام إشارات كثيرة، حكيت لهم حكاية «الأيك»، وقلت لهم إننى إذا كنت أحكى لهم حكاية قبيلة إفريقية حرمت من أرضها بقسوة ووحشية، فإننى إنما أحكى لهم حكايتهم الخاصة كذلك.

وأهل البلاد هؤلاء سمان للسبب نفسه الذى جعل أهل «الأيك» نحافًا، هى طريقة كاملة فى الحياة قد تحطمت. وكان هذا يعنى عند الأيك المتضررين جوعًا ملء بطونهم بالحصى، أما عند أهل البلاد هنا فهو يعنى إعانة البطالة والخبز الأبيض والشاى المحلى بسكر كثير. بالنسبة «للأيك» لا أمل ولا مستقبل، أما أصحابنا أهل البلاد هؤلاء فقد التقطت لهم الصور الفوتوغرافية فى محل سوبر ماركت صاعدين هابطين على أول سلم متحرك يعرفونه، خائفين وضاحكين، كذلك تم تصويرهم على شرائط، وقاموا هم بتصوير أنفسهم بأول جهاز فيديو خاص بهم. وقد تركنا أهل البلاد بعد أن قايضوا بتذاكر سفرهم بالطائرة وابتاعوا شاحنة من طراز «تويوتا». هل تم تدمير طريقتهم فى الحياة؟ ما الذى يستطيعون الإبقاء عليه؟ وكنت أريد أن أعرف أكثر. وكان محامى أهل البلاد، فيليب توين، يطير من محطة لأخرى ليناقش حول مفاوضات حقوق الأرض، فعرض علىَّ أن أذهب معه.

مدينة «أليس سبرنجز» فى وسط القارة صغيرة واطئة مربعة بلا روح، وهى كذلك بيضاء ورجعية، وكان صحفى إنجليزى قد أساء إلى الصحافة الإنجليزية وأبهج

المسئولين المحليين حين كتب لتوه عن أهل البلاد فى «أليس سبرنجز» بأنك لا تستطيع أن تفرق بينهم وبين أكياس النفايات البلاستيكية الملقاة على جانبى الطرق، وحين كان السود يأتون إلى المدينة من الأماكن المعزولين فيها، كان الأمر ينتهى بهم عادة إلى السجن، لأنهم – مثلهم فى ذلك مثل الهنود الأمريكيين – معرضون للإفراط فى الشراب. وحين وصلنا كان زعيم إحدى الجماعات المحلية من أهل البلاد قد انتحر لتوه، حين كان صبيا أُبعد عن قبيلته بالقوة، ووضع فى إحدى مدارس الإرساليات التبشيرية، حيث تعلم الصلوات الإنجليزية وتاريخ إنجلترا، فنشأ ممتلئًا بكراهية عميقة لكل ما هو أبيض، وذات ليلة أُلهب رأسه بالرصاص، وذهبنا نشهد جنازته فى كنيسة كاثوليكية جديدة براقة، حيث تجمعت حشود سوداء تنصت إلى تقدمات مثيرة للغثيان، ووقفت سيدة صغيرة بيضاء فى ثياب المرضات تغنى فى الميكروفون بصوت «سوبرانو» فخور ونحيل، ثم جاء كاهن عنيف مهجن غبى ليهاجم الجماعة المحتشدة، على طريقة بيلى جراهام فى الوعظ والتبشير، وحين وصل إلى حقائق الموقف الراهن قام بتمويهه وتفسيره تفسيرات خادعة.

عرفت خارج الكنيسة رجلا أسود آخر، تم انتزاعه من قومه بالطريقة نفسها، لكنه رجع إليهم وهو فى العشرين، وتحمل القيام بطقوس التدشين المجهدة التى تقام للصبى وهو فى الرابعة عشرة. وقد أصبح الآن متقدمًا فى العمر، يلقى احترامًا زائدًا من الجميع مع معرفة متفردة بطرائق البيض وأساليبهم.

من «أليس سبرنجز» إلى «أرنابيلا»، فى طائرة ذات محرك واحد، يقودها صديقى المحامى فيليب. المنظر حولى قرص متسع من الأرض المكسوة بالشجيرات القصيرة تشقها أنهار لا ماء فيها، وترقعها صحائف من الملح، وتقطعها صخور ضخمة وسلاسل جميلة معزولة، وتتقاطع معها شرائط برتقالية اللون من الدروب والمسالك. والأرض مذرورة بغبار رمادى ضارب للخضرة، بلون التبغ تمامًا. وأهل البلاد الأصليون مخلوطون بالرماد، يضع كل منهم خلف أذنه كرة صغيرة.

«أرنابيلا» كانت مقر إرسالية تبشيرية منذ ١٩٢٨، حين أنشئت أول مرة كمنطقة حاجزة لأهل البلاد بين أرضهم والمدن. ومعظم الإرساليات تصر على أنك إذا كنت تريد إلهنا فعليك أن تتخلى عن آلهتك، لكن هذه تتقبل ذهاب الناس إلى الكنيسة وبقاءهم على طقوسهم واحتفالاتهم، وفى وسط «أرنابيلا» بوابة تعلوها ساعة لا تعمل، وكنيسة كبيرة، وقاعة ومخزن كلاهما متداع للسقوط، وعدة أبنية قليلة منخفضة يفصل بينها طريق أحمر ضارب للصفرة، وثمة صوت ينبعث بشكل دائم من جهاز للراديو، ينقل الأخبار من قرية لقرية، وسرعان ما يلحق به مكبر صوت آخر، يدعو كل الناس للاجتماع.

وتحت شجرة فى حديقة يجلس الرجال الكبار متربعين بلحاهم المهذبة وأنوفهم الفطساء وكروشهم البارزة. يربطون رءوسهم بعصابات حمراء، ولكل منهم سن أمامى ناقص نتيجة طقوس التدشين، ثم تلتحق بهم النساء، والكلاب تتجول حولهم، وهم يبعدونهم بالأحجار أو العصى. وفيليب يتحدث أحياناً بالإنجليزية، وأخرى بلغتهم المحلية Pirjinjajare والناس يستمعون إليه جامدين صامتين، وثمة امرأة قوية البنيان تضع إحدى ذراعيها فى جبيرة جصية، تضرب الأرض من حين لآخر فى ضربات عنيفة بعصا طويلة، ورجل مسن يدفع الأطفال بعيداً، عدا واحداً لا شك أنه ابنه، مشغول بتكوين التراب الأحمر فى إناء يشبه قدح الشاى، ويبول فوقه كى يصنع منه عجينة، وشاب يقرأ هزلية عنوانها «للعشاق» وعجوز آخر يلبس قميصاً متسعاً مرقعاً مكتوباً عليه «مدرسة ملبورن الطبية»، ويضع على رأسه قبعة من القطن تعلو وجهاً داكناً ولحية مشبعة بالغبار، حتى إنه يشبه سالب الصورة، أو شخصية الشيطان فى الأساطير الأيرلندية، وعجوز ثالث يقف عارياً حتى الخصر بكرش عظيم، يقف منصتاً من بعيد، لأن لديه تابوهات عائلية معقدة تمنعه من الاقتراب والجلوس مع الآخرين.

كان فيليب يشرح التطورات الأخيرة فى صراع أهل البلاد لاستعادة ملكية الأرض التى كانت بأيديهم أربعين ألف سنة. لكن هذه الأرض سرقت منهم – أو فى أفضل الأحوال بيعت مقابل أشياء تافهة – على أيدى المستوطنين الأوائل،

واليوم تستقر حكاية الوحشية والقتل والاغتصاب قلقة على ضمير أستراليا الليبرالي، وحين كانت حكومة العمال في الحكم وافقت بالفعل على إعادة أراضي القبائل لأصحابها الأصليين والآن حين عاد المحافظون تزايد الأمل، على عكس ما هو متوقع، في إقرار الاتفاق. كان فيليب يشرح لهم هذا الأمر محاذرًا، أما عند الرجل من أهل البلاد فإن المسألة كانت أكثر بساطة، أن الأرض أرضه.

وفي نهاية الاجتماع تم إبعاد النساء كي يتحدث إلينا الرجال - وحدهم - قالوا لنا إنهم يرغبون في أن يصحبونا إلى مكان مقدس. كان هذا امتيازًا عظيمًا، وكان إشارة عملية كذلك، فمن الضروري لبعض الناس من البيض أن يروا ما يدور حوله النزاع في حقوق الأرض.

وانطلقنا في شاحنة حمراء جديدة تمامًا، وفي مرج مستطيل هبطنا وانتظرنا، على حين تقدم ثلاثة رجال، لأن نظام الاقتراب من البقاع المقدسة له أهمية كبرى. وبعد فترة تبعناهم، ورحنا ندور حول الصخور حتى بلغنا ثغرة وسطها، وكانت موضوعات الطقوس قد استخرجت ووضعت على الأرض كي نراها، كان ثمة زوج من القضبان الحديدية، وكومة ريش وشرائح خشبية وحجر. كانت كلها أجزاء من حكاية، الحكاية التي تنتمي إلى هذه المنطقة من الأرض، فالحكاية هنا هي حركة عبر القارة، وأنت لا تقرأ الحكايات لكنك تمشيها، والقصة القصيرة يبلغ طولها عدة أميال، أما الملحمة فهي تغطي مساحة شاسعة، وإذا سألت أحدهم «ما طول حكايتك؟» سيكون جوابه: «خمسون ميلا».

حكايات أهل البلاد قادمة من تاريخ موغل في القدم لا تعرف بدايته، حين كانت الشخصيات الأسطورية تتحرك في الفراغ الذي لم يتشكل بعد، وكل مغامرة من مغامراتهم قد تحجرت في جلاميد وصخور ووديان، حتى أصبحت الأرض تشبه سلسلة من الكلمات المكتوبة بطريقة «برايل»، وفي البداية يتعلم الطفل أساطيره وأساطير عائلته، وخلال التدشين يتعلم شذرات أخرى، حتى يأتي اليوم الذي يصبح فيه مستعدا للمشاركة في احتفال مع قبائل أخرى لملء الثغرات، وحين يتقدم به العمر تجتمع هذه

الصفحات المتفرقة الكثيرة فى كتاب واحد متكامل، وحينذاك يصبح ملكًا لمجمل الفهم القبلى كله.

وهكذا بالنسبة لناس هم دائمًا فى حالة حركة من مكان لمكان، تصبح الحياة سيرًا نحو الحكمة، وقد ترجم الأنثروبولوجيون الأوائل الاسم الذى يطلقه أهل البلاد على الأسطورة السابقة على العالم «زمن الحلم»، واستقرت هذه الترجمة، وإننى أعتقد أنها ترجمة رديئة، بل هى خطرة أيضًا، ذلك لأنها تعطى للإنسان الأبيض صورة المتفوق الذى يتنازل ويتعطف، وفى البرامج السياحية، فإن الأماكن المقدسة توصف بأنها «مواقع حكايات الجنيات الخاصة بأهل البلاد». وحين كان فيليب يتحدث عن التراث كان يستخدم دائمًا كلمة أخرى، ولست متأكدًا ما إذا كان يستخدم كلمة «القانون» **Law** أو «مجموعة المعتقدات القديمة» **Lore**. وأظنه كان يعنى كلا المعنيين، ولكى نتفهم تعلق أهل البلاد بأرضهم يجب أن نضع فى اعتبارنا أنها «كتابهم المقدس»، وأراضى القبائل غنية بالمعادن، حتى اليورانيوم، وهى تعنى عند الأستراليين البيض الثروة وفرص العمل، وأهل البلاد لا يرفضون مناقشة مسألة التعدين لكنهم يريدون أن يتم وفق شروطهم، فهم فقط القادرون على أن يحددوا أين يمكن أن يجرى الحفر لاستخراج المعادن دون نسف «كتابهم المقدس».

ثم طرنا إلى «أماتا»، ضوء ساطع يأتى من شمس واطئة، التلال تشبه أشخاصًا يجلسون القرفصاء أو الأهرامات الأولى، كنا قد فقدنا اتصالنا – عن طريق الراديو – بأليس سبرنجز وهبطنا فى مساحة رملية سوتها الجرافات، ويسترجع المرء رسوم الرسامين الأستراليين، بقايا أشجار ذات طابع سوريالى فى صحارٍ شاسعة مهجورة، ونمر بمقابر للسيارات، ثمة حطام أكثر من الناس. أما المدينة نفسها فهى مجموعة متنافرة من البنايات المربعة وأكواخ الصفيح، وأحيانًا رجل إنجليزى أحمر الوجه من جلوشستر، وفوق التراب يركض أطفال عراة ويتدحرجون. وجاء رجل بقبعة الشريف ومسدسه، وقال الرجل الإنجليزى: «منذ عام واحد لم يكن مثل هذا موجودًا، لكنها السينما». ففى الأسبوع تعرض أفلام الغرب الأمريكى ثلاث مرات، حتى أفلام الرعب تجد لها مكانًا،

والتأثير خطير، حتى إنهم قرروا فى أرنابيلا إيقاف عرض الأفلام على الإطلاق. وثمة كوخ من الصفيح به قفص من الأسلاك، هذا هو السجن، وفيه شابان مبتسمان بعيون لامعة، يتحدثان إلى العابرين، كما لو أنهما فى فندق. كانا يسرقان البنزين كى يستنشقاه، وقد حكم عليهما بغرامة قدرها مائة دولار، وفى بعض المستوطنات تغض المحاكم النظر عن الشباب الجانحين من أهل البلاد، وتصبح ضربات الزنوج العنيفة رياضة عند البيض.

الصباح فى «أماتا»، بيوت من مختلف الأساليب والطرز، تمت تجربتها ثم هجرت. لمدة أربعين ألف سنة عاش أهل البلاد الأصليون فى حركة دائمة، وهم مثل «الأيك» لديهم أداة واحدة هى قضيب حاد، تستخدم للحفر والقطع والصيد. وهم بلا ثياب، يشعلون النيران الهائلة طلبًا للدفء واتقاء للأمطار، فهم يجعلون «الأكواخ المحدبة» - أكثر أنواع الأكواخ خشونة - من الأغصان، وحين تضطرهم الحاجة للطعام إلى الحركة ينبذون تلك الأكواخ، إنهم ينبذون أى شىء زائد عن الحاجة، واليوم لا تزال هذه العادة قائمة، فأى شىء إضافى أو زائد يلقى على الأرض، حتى تحولت كل المحطات إلى ما يشبه أكوام النفايات. إنهم - غريزيا - لا يميلون للقذارة، لكنهم يطلبون الحرية، وقد يئس «فاعلو الخير» من البيض - من المبشرين إلى مسئولى الهيئات الحكومية الليبرالية - لأن كل ما يقدمونه «على سبيل الإحسان» ينتهى به المطاف لأن يلقى على الأرض، وبعينى الرجل الأبيض، فقد تم عمل كل شىء من أجل «تحسين حال» أهل البلاد الأصليين. قدموا لهم البيوت، لكن أهل البلاد هؤلاء لا يقاومون فقط الانفصال عن الآخرين، والتخلى عن عادة تبادل الأحاديث فى الصباح الباكر لأنها الوسيلة الوحيدة لانتقال الأخبار عبر المعسكر كله، بل إن تقاليدهم كذلك تطلب منهم أن يرحلوا عقب كل واقعة موت.

ثم طرنا عبر مزيد من الصحارى، وبين الحين والحين تبدو ثلاثة أكواخ أو أربعة منحدرة السطح من الحديد المتموج، وطاحونة هوائية من الصلب اللامع تضخ الماء. هى مستوطنات العائدين إلى الوطن، جاءت نتيجة حركة العودة إلى الأرض،

ونتيجة رفض الموافقة على تآكل الطرائق القبلية، لكنها معتمدة على طرائق القرن العشرين، الشاحنات والبنادق. لا زال الرجال يصيدون، والنساء تعكف على علف الماشية، لكنهم لم يعودوا يطوفون بحثًا عن الطرائد، ولا يعلمون أبناءهم هذا الطواف على نحو ما فعلوا حين كان سلاحهم لا يعدو هذا القضيب الحاد، وهم يقولون إنه حتى حيوانات «الكانجارو» قد تعلمت معنى البنادق، وأصبحت تشم رائحة خطرها من مسافات أبعد.

وقررنا أن ننام فى مجرى النهر الجاف. وسرعان ما أشعلت النار فى الأغصان الميتة، ثم طهونا اللحم والبطاطس، والفطر المعلب. وكان معلمان صغيران جدا من معلمى المدارس فى المستوطنة القريبة قد انضما إلينا، كانا قد عادا لتوهما من «كلية تدريب المعلمين» إلى هذه الوظيفة النائية، ممتلئين بالتفهم يخالطه إحساس بالعجز، ولم يرحب أهل البلاد بهما، فهم يفضلون أن يكون المعلمون متزوجين، ويفزعون من وجود رجل أبيض دون امرأة. يقول فيليب: «إما أن المتوافقين توافقًا سيئًا وصلوا هنا، وإما أنهم مخادعون يريدون إحداث الشقاق بين القبائل».

والحقيقة أن هؤلاء المتوافقين توافقًا سيئًا يمثلون سلالة خاصة جدا فى كل مكان. خلال رحلتى هذه كنت ألتقى بهم، شباب أذكياء، على خصام مع المدن، يندفعون داخل الأحراش وهم يحملون كتبًا فى الفلسفة والعلوم السياسية وتسجيلات للموسيقى الكلاسيكية، لكن ثمة نوعًا آخر من الأستراليين، يخفون مثاليتهم وراء قدر كبير من المزاح، لكنهم مصممون على أن يكونوا جسرًا لأهل البلاد الأصليين.

كانت رحلتنا الأخيرة بالشاحنة، عبر الغروب إلى الظلام، فى الأحراش على الطرق فى الأرض ذات الحمرة العميقة، دائمًا متجهين نحو الأفق، نحو «اليوتوبيا». «اليوتوبيا» اسم أطلقه رجل أبيض على مزرعة غنية، أبقار تعبر الطريق وأبقار تخور من العطش، ووسط الأشجار ثمة كوخ مكشوف من الآجر والخشب تضيئه مصابيح زيتية متوهجة. «تولى» أسترالى شاب جاءِ أبواه من أوكرانيا وحيًانا بالروسية، ثم شرع فورًا

فى مناقشة «الأيك». جلسنا حول النار وتحدثنا: هل سينتهى أهل البلاد الأصليون؟ أو ينتصرون فى حربهم المشروعة؟ هل سيتم الإبقاء عليهم وتمثلهم؟ هل سيظلون فى عزلتهم كطرائف أنثروبولوجية؟ هل سيجدون طريقة لتطوير تراثهم والتفاعل مع طرائق جديدة للحياة؟

فى الطائرة إلى ملبورن كان شاب أسترالى عاش بين القبائل فى الشمال يتحدث عن جمال عاداتهم وتعقدها، وعن قواهم الروحية، وقال: «إن أهل البلاد الأصليين لم يلتقوا مطلقًا بأناس لهم خصائص داخلية، وهم يتساءلون إذا كان مثل هؤلاء موجودين».

ورجعنا إلى أستراليا الأخرى، أستراليا المدن الجميلة، حيث الناس كرماء أهل مودة، متفهمون لأعمالنا خير الفهم. أحد هؤلاء قال: «أنت محظوظ، أنا عشت هنا حياتى كلها دون أن أرى واحدًا فقط من أهل البلاد الأصليين».

إن من الأيسر بالنسبة له أن يتأثر تأثرًا عميقًا بعرض «الأيك»، حيث الناس يتضورون جوعًا فى أرض لا يملكها أحد فى عرض مسرحى، من أن يتأثر بمأزق أهل البلاد الأصليين، حسنى التغذية، على مرمى النظر!

الفصل السادس

شغل المساحة الفارغة

المساحة كأداة:

إننى لا أحب هذه المساحة، هذه المرة. بالأمس كنا فى جامعة كاراكاس، نؤدى تحت شجرة فى الليل، وكنا نلعب «أوبو» فى قاعة عرض سينمائية مهدمة مهجورة، كان المكان يبدو لى لطيفاً. واليوم، دعوتمونى للاشتراك فى ندوة حول مساحات المسرح فى قاعتكم هذه الساحرة، المسرفة فى الحداثة. لكننى أحس أننى غير مرتاح، وإننى أتساءل: لماذا؟.

أظن أننا جميعًا نستطيع أن نلاحظ أنها مساحة عسيرة، لأن المهم عندنا هو أن يقوم تواصل حى بين أحدنا والآخر، وإذا لم يقم هذا التواصل فإن أى حديث يمكن أن نقوله، نظريًا، عن المسرح يتناثر حولنا إربًا.

وفى فكرى، فإن المسرح يقوم على خاصية إنسانية معينة، هى حاجة الإنسان أحيانًا لأن يدخل فى علاقة جديدة وحميمة برفاقه، وعلى أى حال، فإننى حين أتطلع حولى الآن فى هذه القاعة أصل إلى انطباع مؤداه أن كلا قد بقى على مسافة. وإذا كان على أن ألعب دورًا هنا، فأول شىء يجب أن أفعله هو أن ألغى هذه المسافة. وهذا يذكرنى بمبدأ من أول المبادئ التى اكتشفناها ونحن نعمل فى ظل كل أنواع الشروط، لا شىء أقل أهمية من الراحة. إن الراحة – فى الحقيقة – تسلب من التجربة كل حيويتها،

وعلى سبيل المثال، فأنتم جميعًا مرتاحون فى مقاعدكم، وإذا أردت الآن أن أقول شيئًا على أمل الحصول منكم على استجابة مباشرة، وجب أن أتكلم بصوت مرتفع جدا، وأن أنقل شحنة من الطاقة لأقرب شخص منى، وهكذا على طول الطريق حتى نهاية القاعة، وحتى إذا نجحت فى محاولتى، فإن استجابتكم ستكون بطيئة جدا، تعوقها تلك الفجوات القائمة بين الناس، والتى وضعها المعماريون حتى تبقى مطابقة لشروط التنظيم دون شك، وحيث إن هذا مبنى جديد فلابد أن يحتوى على عدد كبير من المقاعد، مرتبة بطريقة معينة، هذا بالإضافة لأن المبانى الضخمة تخضع لإجراءات الوقاية من الحريق، وهى إجراءات تتزايد صرامة يومًا بعد يوم. وهكذا فإن الطابع غير المضياف لهذه القاعة يقودنى إلى مقياس بسيط نقيس به الاختلاف بين المساحة الحية والمساحة الميتة. إنه الطريقة التى يتم بها تحديد أماكن الناس الموجودين داخل تلك المساحة، من حيث علاقة كل بالآخر.

وفى كل تجاربنا، استطعنا أن نثبت أن الجمهور لن يحس أبدًا بأنه يفتقد الراحة إذا أصبح التمثيل – فى الوقت نفسه – أكثر دينامية وحيوية، خذوا موقفنا هنا الآن: أنتم جالسون مرتاحون فى مقاعدكم، لكن ما يتهددكم هو خطر السقوط فى النوم!

وإحدى الصعوبات التى تمثلها مساحة كهذه هى المسافة – بكل معانى الكلمة – التى تتضمنها، لهذا فإن ترتيب مقاعدكم – وهو الترتيب المعتاد بطبيعة الحال – يعتمد على أن هذه الطريقة هى أكثر الطرق ملاءمة لحشد الحد الأقصى من الناس معًا، ويؤدى إلى أن كلاً منا سيظل يحدق فى قفا الشخص الجالس أمامه، وأظنكم توافقوننى على أن القفا ليس أفضل أجزاء جسم الجار.

وثمة ظاهرة وثيقة الصلة بهذه، وهى أن صوتى يصل إليكم خفيضًا عبر هذه القاعة، ليس فقط بسبب نظام الترجمة الفورية، لكن أيضًا بسبب المساحة التى عليه أن يقطعها، ولو أننى ممثل فسأكون مضطرًا لأن أتكلم بطريقة أكثر بطئًا وأكثر تشديدًا وأقل تلقائية. ولو أننا كنا أقرب، لو أننا كنا متقاربين معا، لكان تفاعلنا أكثر دينامية.

ولا ينكر أحد أن المساحات تفرض شروطًا معينة، ومن السهل أن تلاحظ الثمن الذى تدفعه مقابل كل من العوامل التى تحدد اختيار المساحة.

لنفرض أننا سنقدم مسرحية فى هذه القاعة، سيكون أمامنا بديلان نختار واحداً: الأول أن نضع الممثلين جميعًا على ارتفاع معين فوق الجمهور، وسيؤدى هذا، فوراً، إلى خلق علاقة جديدة بيننا، تصوروا لو أننى تسلقت هذه المائدة التى أجلس إليها! ستكونون مضطرين جميعًا لأن تتطلعوا نحوى، وإن أصبحت إنسانًا خارقًا، أسطورة، أهبط بنظرى إلى الجمهور من تحتى، مثل سياسى سيلقى خطابًا، وتلك هى العلاقة الزائفة، التى ميزت المسرح مئات السنين.

البديل الآخر سيكون أن نضع الممثلين فى مستوى الجمهور نفسه، وسأحاول هذا الآن. هل ترون؟ لا، لن تستطيعوا، لأن معظمكم لن يرانى على الإطلاق! وستهبط علاقاتى الممكنة إلى عدد قليل من الناس. مثلا، هذا الذى يلبس النظارات، ويجلس قريبًا جدا منى، أو ذاك الذى يقف هناك إلى جوار المرايا، أو هذه السيدة التى تجلس على الأرض هنا إلى يسارى، أما أنتم الباقون فستكون لكم تلك الوجوه غير المعبرة التى لأولئك الناس «المهملين»، وليس الخطأ خطأكم، هو فقط لأن الطريقة التى أجلستم بها لا تقدم سوى فرصة محدودة لإقامة علاقات حقيقية بيننا.

وقد تكون إحدى وسائل حل المشكلة فى هذه المساحة الخاصة هى رفع الجمهور إلى موقع أعلى، لكن نظرة واحدة كافية كى توضح لنا أن هذا سيكون بغير جدوى، فرغم أن هذه القاعة لها عمق، فإن ارتفاعها لا يكفى. بعبارة أخرى إن عدد الناس الذين يمكن أن يوضعوا فوق مستوى الممثلين سيكون ضئيلا جدا.

حتى لو أننا نجحنا فى أن نجعل الجمهور فوق الممثلين، فسنرى أن هذا الموقف الذى خلقناه له نتائجه، فأنت حين تنظر إلى الممثل أسفل منك ستقوم علاقة درامية جديدة، وسيتعدل – مرة أخرى – معنى الحدث المسرحى كله. هذا اللون من التغير يجب أن يدرس بعناية ودقة، ولا ينظر إليه على أنه شىء عارض.

فى إنجلترا، وهى بلاد لم يكن فيها مسرح قومى مطلقًا، فقد تقرر - لأسباب غريبة متعلقة بالكبرياء - إقامة مسرح قومى، وهكذا وجدت نفسى عضواً فى لجنة مهمتها إرشاد خطط المعماريين. وفى الاجتماع الأول من اجتماعاتنا القليلة وجهت إلينا أسئلة مثل: «ما هى الزاوية المثالية لوضع المقاعد»؟ فكان جوابى: «لا تجهدوا أنفسكم فى وضع تخطيطات للمسرح، انسوا القواعد الرياضية ولوحات الرسم لفترة قصيرة، وخصصوا ثلاثة شهور أو ستة لإقامة علاقات بأناس من مختلف المهن، راقبوهم فى الشارع وفى المطاعم وأثناء مشاجرة. كونوا عمليين، اقعدوا على الأرض وتطلعوا لفوق، اصعدوا قدر الإمكان وانظروا أسفل منكم، امضوا إلى ما وراء الناس، وفى وسطهم، وأمامهم، ثم استخلصوا النتائج العلمية والهندسية من التجربة التى اكتسبتموها».

ونحن نستطيع أن نفعل الشىء نفسه هنا فى هذه القاعة. وعلى سبيل المثال، لو أننى نحيت الميكروفون جانبًا، وحاولت أن أوصل صوتى إليكم، فلن يمنحكم هذا الصوت متعة ولا دفئًا، لأن هذه البيئة - أعنى خصائص الجدران والسقف - تجرد الكلمات والأصوات من الحياة. نحن فى مبنى حديث وصحى، من شأنه أن يعقم الصوت، ودار العرض السينمائية التى كنا نعرض فيها فى كاراكاس كانت أفضل بهذا الخصوص، لأن جدرانها الحجرية تتيح مزيداً من تردد الصوت، أما المكان الذى كنا نعرض فيه الأسبوع الماضى فى فرنسا فكان أفضل بكثير، فقدمنا العرض فى الهواء الطلق، على مساحة ذات أرضية حجرية، مما أتاح تردداً غير عادى للصوت.

الشىء المهم ليس هو المساحة من الناحية النظرية، لكن المساحة من حيث هى أداة.

وإذا اقتصر هدفنا الآن على تقديم نص محدد، لكل كلمة فيه معناها، كان علينا أن نضع حواجز قليلة لتقسيم المساحة هنا وهناك، وأن نجمع الجميع معًا فى مساحة صغيرة حتى يستطيع الممثلون أن يتكلموا بسرعة، وأن ينظروا فى كل الاتجاهات، على هذا النحو يمكن أن تتحول هذه القاعة إلى مكان ملائم ومرض، ورغم أن خصائصها الصوتية ليست الأفضل ولا هى الأكثر رومانسية، فإنها يمكن أن تستخدم كما هى، ونستطيع أن نصفها بأنها «وظيفية».

ثم علينا بعد ذلك أن نفحص وظائف مختلفة، فإذا كنا نريد أن نقدم «أوديب»، وإذا كنا نريد للجمهور أن يتأثر انفعاليا بالطبقات العميقة من صوت الممثل، فإن هذا يستحيل في هذه القاعة. أما إذا كان هدف تقديم المسرحية – على وجه الدقة – هو خلق عالم بارد أبيض، مثل هذا الذى نحن فيه، فلاشك أننا سنجد هنا المكان المثالى، ولو كان هدفنا تحرير الخيال، وجذب الجمهور نحو عالم خيالى، فلاشك أن هذا – كما ترون – سيزيد من صعوبة العمل.

ومشكلة المساحة مشكلة نسبية، ونحن نستطيع دائمًا ترتيب هذه القاعة، وقد نستعين بمصمم يخفى معالمها ويغيرها تمامًا، وإذا نحن فعلنا ذلك فقد وضعنا أنفسنا وجهًا لوجه أمام سؤال آخر: إذا كان الأمر كذلك، فلم لا نقدم عروضنا فى المسرح؟ إن العلاقة بين الحدث المسرحى ومكان له طبيعته الخاصة ستنتهى فور أن نشرع فى إعادة بناء المكان.

فى المسرح ثمة أشياء تساعد، وأخرى قد تعوق، وخارج المسرح نجد العناصر نفسها.

وحين نترك المساحات التقليدية، وننطلق نحو الشارع أو الريف أو الصحراء، أو نحو حظيرة، أو أى مكان فى الهواء الطلق، فإن هذه يمكن أن تكون ميزة وعقبة فى الوقت نفسه.

الميزة تتمثل فى أن علاقة ستقوم على الفور بين الممثلين والعالم، لا يمكن أن تقوم أبدًا فى أى شروط أخرى، وهذا يعطى المسرح أنفاس حياة جديدة. ودعوة الجمهور إلى تحطيم عاداته الشرطية – ومن بينها الذهاب إلى قاعة خاصة بالمسرح – هى ميزة درامية عظيمة.

وأهم أمر يجب وضعه فى الاعتبار، وهو فى الحقيقة ما يميز مكانًا عن مكان، هو مسألة التركيز. لأنه إذا كان ثمة اختلاف بين المسرح والحياة الحقيقية – وهو اختلاف من الصعب جدا أن نحدده، فهو دائمًا اختلاف فى التركيز، فالحدث على المسرح قد يشابه

أو يطابق حدثًا فى الحياة، لكن بفضل شروط معينة وتقنيات معينة يصبح التركيز عندنا أعظم. هكذا نجد أن المساحة والتركيز عنصران لا ينفصلان.

إذا كان الهدف من العرض هو خلق صورة للتشوش والاختلاط، فلاشك فى أن ناصية الشارع ستكون خير مكان، أما إذا كان الهدف هو تركيز الاهتمام على نقطة بعينها، وكانت هناك مصادر للضجيج من الخارج، أو كانت القدرة على الرؤية رديئة، أو إذا كانت الأحداث تقع متزامنة فوق المتفرج وأسفل منه ووراءه وإلى جانبه، فسيجد التركيز أمرًا مستحيلا.

وقد قمنا ببعض التجارب كان فيها الممثل يترك الخشبة ويتحرك وسط المتفرجين، باذلا أقصى جهده لتحقيق علاقة الممثل بالمتفرج. هذه العلاقة ستعتمد على أبعاد المساحة وعلى سرعة الحركة والطريقة التى يتكلم بها الممثل وطول زمن التجربة، لأن ثمة لحظة قادمة ستنتهى فيها هذه العلاقة ويتحطم التواصل وتنتهى التجربة إلى لا شىء. وهذا يوضح المدى الذى تحدد فيه المسافة والزمن والصوت فى مساحة معينة شروط الحدث تحديدًا تاما.

وليست هناك قواعد صارمة تحدد لنا ما إذا كانت المساحة حسنة أم رديئة، والحقيقة أن كل هذه الأمور من صميم العلم الدقيق والمضبوط الذى علينا أن نطوره عن طريق التجريب الدائم، عن طريق التجريبية القائمة على الحقائق.

هذا هو الأمر إذن. مزيدًا من التنظير!

مسرح «البوف دى نور» Les Beuffes Du Nord

إن ثلاث سنوات من الأسفار والتجريب قد علمتنا - بأصعب الطرق - معنى أن تكون المساحة جيدة أو أن تكون رديئة. يومًا قالت لى ميشلين روزا · · «هناك مسرح وراء محطة جار دى نور Gare du Nord، نسى الجميع كل شىء عنه، لكننى سمعت أنه لا يزال موجودًا. لنذهب ونراه!... «وهكذا قفزنا إلى السيارة، وحين بلغنا المكان الذى

يفترض أن يكون فيه المسرح لم نجد شيئًا. مجرد مقهى ومتجر، ثم تلك الواجهة ذات النوافذ الكثيرة النموذجية فى مجمعات الشقق الباريسية فى القرن التاسع عشر. لكننا لاحظنا وجود عارضة مقلقلة، أزحناها فكشفت عن ثغرة دخلنا منها وزحفنا فى نفق مترب، واستقمنا فجأة كى نكتشف أن مسرح «البوف دى نـور» محترق، متداع، مخطط بآثار المطر، تعلوه البثور والندوب، لكنه لا يزال نبيلا وإنسانيا، يتوهج الأحمر فيه، ويأخذ بمجامع القلب.

واتخذنا قرارين: أحدهما أن نبقى على المسرح تمامًا كما كان، وألا نمحو أثرًا واحدًا من آثار السنوات المائة التى انقضت عليه، والثانى أن نعيد إليه الحياة الجديدة بأسرع ما يمكن. ونصحنا الناصحون بأن هذا شىء مستحيل، وأبلغنا مسئول وزارى أن الأمر يستغرق سنتين حتى نحصل على المال والتصريحات اللازمة، لكن ميشلين رفضت حججهم وقبلت التحدى، وبعد ستة شهور افتتحنا بعرض «تيمون الأثينى».

أبقينا على المقاعد الخشبية القديمة فى الشرفة، لكننا وضعنا عليها طلاء جديدًا، وفى ليالى العرض الأول التصق البعض بمقاعدهم حرفيا، واضطررنا لدفع تعويضات لبعض السيدات سريعات الغضب اللائى كان عليهن أن يتركن أجزاء من جونلاتهن وراءهن على المقاعد.

ولحسن الحظ، كان ثمة تصفيق عظيم، لكنه أدى، حرفيا، لانهيار القاعدة، تقلقلت كتل ضخمة من الزخارف الجصية بفعل تردد الصوت، وسقطت من السقف، وبالكاد أخطأت رءوس المتفرجين، بعدها تم كشط السقف، لكنه ظل متحفظًا بخصائص صوتية غير عادية.

وضعنا - ميشلين وأنا - سياسة للمسرح: يجب أن يكون بسيطًا ومفتوحًا ومحتفيًا بجمهوره، لن تكون المقاعد مرقمة، وسيوحد السعر لجميع الأماكن، وسيكون هذا السعر أقل ما يمكن، نصف أو ربع سعر مسارح البوليفار. كنا نهدف لأن نجعل المسرح متاحًا لهؤلاء الذين يأتون من ضواحى المدينة، ولا يكون السعر عائقًا عن مجيئهم فى جماعات من أربعة أو خمسة، وقدمنا حفلة نهارية - وجمهورها دائمًا من

أفضل الجماهير وأكثرها حرارة - بسعر أقل يوم السبت، وبهذه الطريقة أتحنا لكبار السن الذين يخشون الخروج فى الليل أن يأتوا للمسرح. كذلك قررنا أن نمنح أنفسنا حرية إغلاق المسرح وقتما نشاء، وأن نقدم عروضًا حرة فى أعياد الميلاد والفصح لأولئك الوافدين من الأحياء المجاورة.

كنا نريد ورشًا مسرحية، وأعمالاً للأطفال، أو إمكانية أن نذهب إلى التجمعات بارتجالياتنا، بحيث لا يتحول هذا المسرح إلى مسرح ريبرتوار، بل يبقى مركزًا مسرحيًا، وبطبيعة الحال فإن هذا كله يكلف أكثر من إدارة مسرح ليلة بعد ليلة بالأسعار العادية. ورغم الدعم الصادق من وزير الثقافة الجديد ميشيل جاى، فإن معونة الحكومة الفرنسية لم تكن كافية. ضربة الحظ بالنسبة لى كانت شريكتى ميشلين، إنها هى - بتوهجها وأصالة رؤيتها - التى مكنتنا من السير على الحبل المشدود والبقاء.

اجتماع الطير

فى السنوات التى سبقت استقرارنا فى «البوف دى نور»، لم نكن نؤمن أبدًا بالتعبير الجسدى كفاية فى ذاته، رغم أننا اشتغلنا على الجسد وإشاراته ودرسنا الأصوات كوسائل للتعبير، لكننا لم نتصور قط أن هذا يعنى استبعاد أشكال اللغة المعتادة لنا، وكذلك اشتغلنا على الارتجال الحر أمام مختلف أنواع الجمهور بهدف واحد بسيط: أن نفهم على نحو أفضل الروابط القائمة بين حقيقة شكل من الأشكال ونوعية ما يتلقاه الجمهور.

وبالضرورة، كنا نحن أنفسنا البداية، ولكى نتقى خطر الدوران فى دوائر نرجسية، فقد كان ضروريا - على نحو مطلق - أن نتلقى الصدمة من الخارج، وهذا ما يحدث حين نحاول العمل على شيء يتحدى فهمنا ويرغمنا على النظر إلى ما وراء عالمنا الشخصى.

وسرعان ما تحولنا نحو الشاعر الصوفى (فريد الدين) العطار، الذى ينتمى إلى تراث يناضل فيه المؤلف نفسه كى يقدم حقيقة أعظم من خيالاته وأفكاره الشخصية. إنه يحاول أن يسكب تصوراته الخيالية فى كون يتجاوزها ويمتد إلى ما وراءها امتداداً بعيداً. و «اجتماع الطير» عمل له وجود ومستويات بلا حصر، إنه المحيط الذى نحن بحاجة إليه، وبدأنا نقترب منه بنشاط خطوة بعد خطوة.

قدمنا شذرات قصيرة من «اجتماع الطير» فى أحراش إفريقيا، وفى ضواحى باريس، وبالاشتراك مع «الشيكانو» فى كاليفورنيا، وبالاشتراك مع الهنود فى مينسوتا، وعلى نواصى الشوارع فى بروكلين، دائمًا فى أشكال مختلفة، أشكال تمليها ضرورة التواصل، وكنا نكتشف دائمًا – بانفعال عظيم – أن مضمونها كان عالميا حقا، وأنه يستطيع أن يتخطى كل الحواجز الثقافية والاجتماعية فى يسر.

وفى الليلة الأخيرة لنا فى بروكلين فى عام ١٩٧٣ قدمنا ثلاث صياغات مختلفة: الأولى فى الثامنة بعد الظهر، كان مسرحًا خشنًا، مبتذلا، فكاهيا، مليئا بالحياة. الثانية فى منتصف الليل، كان بحثًا عن المقدس والحميم والمهموس وضوء الشموع. الصياغة الأخيرة بدأت فى ظلام الخامسة من الصباح وانتهت مع شروق الشمس. وكانت فى شكل الكورال، وقد حدث كل شىء عن طريق أغنية مرتجلة. وفى الفجر قبل أن يتفرق أعضاء الفرقة لعدة شهور تالية قلنا لأنفسنا: فى المرة القادمة سنحاول أن نجمع كل هذه العناصر المختلفة معًا فى العرض نفسه.

وانقضت عدة سنوات قبل أن يبدو لنا أننا نستطيع الرجوع إلى العطار. هذه المرة كان لنا هدفان: أن نستبدل بالارتجال عرضا ليس ثابتًا بالضرورة، لكنه على قدر من الاستقرار، بحيث نستطيع إعادته كلما كان ذلك ضروريا. ثم أن نستبدل بالانطباعات الجزئية والشذرات التى كنا نقدمها فى الماضى، محاولة اقتناص القصيدة فى كليتها، وحكايتها على نحو أكثر امتلاء.

والآن طرأ عنصر جديد وكبير فى عملنا، كاتب ذو موهبة عظيمة وحساسية فائقة أصبح، تدريجًا، جزءًا من عملنا، هو جان كلود كاريير الذى تولى المسئولية عن تيدهيوز.

في البداية كان يجلس في ركن، هادئًا يراقب، ثم انضم إلينا في التدريبات والارتجالات، واقترح تيمات، وكتب شذرات من سيناريوهات، ووقت أن بلغنا «البوف دي نور»، كان هو الذي تولى معالجة المسألة المرعبة، وهي اقتناص شكسبير في تلك اللغة الأقل ملاءمة للهدف، اللغة الفرنسية. وحين أصبح «اجتماع الطير» مشروعًا حقيقيا، كان هو قد أصبح جزءا منا، بوسعه أن يقدم لإبداع الجماعة إسهامه المتميز الذي لا يمكن أن يصدر إلا عن متخصص، عن كاتب. تمامًا كما كانت سالي جاكوب - التي أصبحت جزءًا من عملنا منذ مسرح القسوة - تقدم إسهامها المتميز مصممة.

في «اجتماع الطير» كما في سواها من الأساطير والتراث، يتم تصوير العالم المرئي باعتباره وهمًا، ظلا ساقطًا على سطح هو الأرض. وبطبيعة الحال، هو الشيء نفسه في المسرح. المسرح عالم من الصور، وروعة المسرح هي في استحضار الأوهام. وإذا كان العالم وهما أصبح المسرح وهمًا داخل الوهم، وحسب وجهة نظر معينة، فإن المسرح يمكن أن يكون مخدراً بالغ الخطر. وأحد وجوه النقد التي وجهت لسنوات طويلة، ضد ما يمكن أن نسميه المسرح البرجوازي، هو أنه حين يلقي انعكاسات الأوهام ثانية على الجمهور، فهو يدعم أحلام هذا الجمهور ومن ثم يدعم عماه وعجزه عن رؤية الحقيقة.

لكن هذا الأمر - شأنه شأن أي شيء آخر - يمكن النظر إليه على نحو معاكس، ففي المسرح تكون الأوهام أقل كثافة وتجسداً، من حيث إنها تفقد ذلك الارتباط الضاري بالقوى نفسها التي تجعل تحطمها في الحياة مستحيلاً، وحقيقة أن هذه ليست سوى تصوير خيالي يجعلها من الممكن أن تكون ذات طبيعة مزدوجة، تلك الطبيعة المزدوجة هي التي يمكن عن طريقها الاقتراب من معنى «اجتماع الطير»، فمن ناحية يمكن القول في «اجتماع الطير» بأنك حين تلتفت نحو انطباعات الحياة فأنت ترى الحياة. لكنك حين تلتفت للناحية الأخرى فأنت ترى ما وراء الأوهام، ويظهر كلا العالمين: المرئي وغير المرئي.

الزبد والسكين

ثمة شيء عالمي أو كلي في المسرح، يعوزه التخصيص، مثل الزبد. وثمة شيء خاص أو نوعي مجرد من العالمية، مثل الباب الموصد. أو فلنأخذ صورة الزبد والسكين، العنصر العالمي هو الزبد، والخاص هو السكين.

عند شكسبير، على سبيل المثال، نجد كلا العنصرين، لذلك يسأل السائل: كيف يمكن أن نجد هذا الشكسبير الخارجي؟ ألا يمكن الحصول على الزبد والسكين بطرق أخرى؟ في «المركز» استكشفنا أساليب كثيرة، لكننا لم نصل بعد نقطة التأليف.

كان في «أوبو ملكًا» طاقة عظيمة، وأعطاها شكلها القدرة على اجتذاب أي جمهور وإدخاله في علاقة بهذه الطاقة، غير أن «أوبو ملكًا»، لم تستطع قط أن تمس حياة داخلية خبيئة، وهو ما كان عرض «الأيك» يفعله في أفضل عروضه، من الناحية الأخرى، فإن عرض «الأيك» - بسبب طبيعته الخاصة نفسها - لم يكن طيعًا بالنسبة لأي متفرج، وثمة متفرجون استجابوا له استجابة سلبية تمامًا. إن طبيعة عرضَ «الأيك» نفسها هي التي حالت بينه وبين اكتساب ذلك النوع من الطاقة الذي يجتذب المتفرجين نحو العرض دون مقاومة. هي مسرحية تتطلب شيئًا من المتفرج، وهي لا تستطيع أن تمد الانتباه إلى ما وراء ما يريد الجمهور أن يعطيه، والشكل المثالي هو وجود الاثنين معًا: الطاقة الداخلية والطاقة الخارجية.

وأكثر ما اقتربنا من هذا الشكل المثالي كان حين لعبنا مسرحية فارس إفريقية هي «العَظْمة» L'os إلى جانب «اجتماع الطير». إن الحيوية الفكاهية الخشنة في «العظمة» لا يمكن تقدير قيمتها من حيث إنها أتاحت اقترابًا أكثر طواعية لأولئك الذين يمكن أن يكونوا معادين ومغلقين إزاء «اجتماع الطير»، إنها قد بعثت فيهم الدفء، هاتان المسرحيتان المرتبطتان معًا في «برنامج مزدوج» جعلتا من الممكن أن تبدأ الأمسية على مستوى متاح ميسور، ثم تنتقل منه إلى شيء أكثر عمقًا. لكن المسرحيتين بقيتا دائمًا وحدتين مستقلتين. ورغم أننا حاولنا في «اجتماع الطير» أن نجمع عناصر كوميدية إلى جانب عناصر جادة وصعبة، فإن هذا لا يمكنه المضي بعيدًا، بالنظر لطبيعة هذه المسرحية نفسها.

فى «بستان الكرز» كان ثمة حركتان: إيقاع موجه نحو المتفرجين (كما فى «أوبو ملكًا») وآخر يتجه صوب الداخل (كما فى «الأيك»)، أما فى «كارمن» فإن القدرة الهائلة للتعبير الموسيقى فرضت الانتباه على المتفرج واجتذبته نحو عالمها السرى.

وفى «الماهابهاراتا» سأبدأ البحث من جديد، وربما استطعنا هذه المرة أن نجمع كل تلك العناصر معًا فى شكل واحد.

بستان الكرز

مسرحية «بستان الكرز» لها أربع صياغات باللغة الفرنسية، وأكثر من ذلك بكثير فى الإنجليزية، رغم ذلك يجب أن نحاول من جديد. فمن الضرورى إعادة تقويم الصياغات الموجودة بانتظام، لأنها دائمًا طابع الزمن الذى أعدت فيه، شأنها فى ذلك شأن العروض التى لم تعد باقية.

وفى وقت من الأوقات، كان المرء يظن أن النص يجب أن يعاد خلقه بحرية، مثل حرية الشاعر، لاقتناص مزاجه العام، أما اليوم، فإن الإخلاص هو الاهتمام الرئيسى، وهو منهج يحتم ضرورة تقدير وزن كل كلمة مفردة، وإخراجها إلى بؤرة حادة. وهذا أمر بالغ الأهمية بالنسبة لتشيكوف، لأن الدقة هى السمة الأساسية التى يتسم بها. وإننى أستطيع مقارنة ما يدعى- على نحو فضفاض - شعرًا فى أعماله بما يمثل الجمال فى الفيلم، أعنى تتابع الصور الطبيعية الصادقة. كان تشيكوف يبحث دائمًا عما هو طبيعى. وكان يريد للعروض أن تكون رائقة شفافة كالحياة نفسها، لذا، فمن أجل اقتناص جوه الخاص، يجب على المرء أن يقاوم إغراء الالتفات «الحرفى» للعبارات التى هى - فى الروسية - البساطة نفسها. وكتابة تشيكوف كتابة بالغة التركيز، تستخدم الحد الأدنى من الكلمات، وهى - على نحو ما - تشبه كتابة بنتر أو بيكيت. ومثلهما أيضًا فإن المهم فى أعماله هو البناء والإيقاع والشعر المسرحى الخالص الذى لا يصدر عن استخدام كلمات جميلة، بل عن استخدام الكلمة الصحيحة فى اللحظة

الصحيحة. وفى المسرح، يستطيع أحدهم أن يقول كلمة «نعم» على نحو لا تعود فيه «نعم» هذه كلمة عادية، بل يمكن أن تصبح كلمة جميلة، لأنها التعبير الكامل عن شىء لا يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى.

وحيث إننا قررنا الإخلاص، فقد أردنا أن يكون النص الفرنسى هو تمامًا النص الروسى، أى أن يكون كل تفصيل فيه قويا وواقعيا. وكانت المغامرة تتمثل فى السقوط إلى بلاغة زائفة، فالمرادفات ممكنة فى الكتابة الأدبية وفى لغة الحديث، لكنها من الناحية الأخرى، غير قابلة للتصدير. وقد استخدم جان - كلود كاربير ألفاظًا بسيطة، محاولا أن يزود الممثلين من جملة لجملة، بحركة الفكر كما أدركه تشيكوف، مع احترام تفاصيل التوقيت الذى يتبدى فى الفواصل وعلامات الترقيم. وشكسبير لم يستخدم علامات الترقيم، لكنها أضيفت فيما بعد، ومسرحياته تشبه البرقيات، وعلى الممثلين أنفسهم أن يكونوا مجموعات من الكلمات. أما عند تشيكوف، فإن الأمر على النقيض، فعلامات الوقف الجزئى والكلى ونقاط الحذف كلها ذات أهمية أساسية، هى فى مثل الأهمية الأساسية التى تتخذها «فترات الصمت والتوقف» التى ينص عليها بيكيت. وإذا فشل المرء فى ملاحظتها فسيفقد الإيقاع والتوتر فى المسرحية. فى أعمال تشيكوف تمثل علامات التوقيف أو الترقيم سلاسل من الرسائل المكتوبة بالشفرة، تسجل علاقات الشخصيات ومشاعرها، واللحظة التى تلتقى فيها الفكرة بالأخرى أو تتخذ مسارها الخاص، وتمكننا هذه العلامات من إدراك الكلمات المخفية.

وتشيكوف صانع أفلام لا ينقصه شىء. لكنه بدل أن ينتقل من لقطة لأخرى - أو ربما من مكان لآخر - ينتقل من عاطفة لأخرى قبل أن تصبح ثقيلة الوطء. فى اللحظة الدقيقة التى يخشى فيها على المتفرج أن ينغمس تمامًا فى الشخصية، يأتى موقف غير متوقع ليقطع السياق، فلا شىء ثابت. إن تشيكوف يصور أفرادًا ومجتمعًا فى حالة تغير دائم، وهو درامى حركة الحياة، تتزامن عنده الجدية والابتسامة، والتسلية والمرارة، تحرر تمامًا من «الموسيقى» و«الحنين» السلافى الذى مازالت تحتفظ به نوادى باريس الليلية، وهو قد قال مرارًا إن مسرحياته كوميديات، وكان هذا موضوع الخلاف

الأساسى مع ستانسلافسكى. كان ينفر من ذلك الأسلوب الدرامى، والبطء الثقيل الذى يفرضه المخرجون.

لكن من الخطأ الاستنتاج بأن «بستان الكرز» يجب أن تقدم على أنها مسرحية فودفيل، إن تشيكوف مراقب لا نهائى لتفاصيل الكوميديا الإنسانية. وهو – بوصفه طبيبًا – كان يعرف معنى بعض ألوان السلوك، وأن يميز ما هو أساسى، وأن يعرض التشخيص الذى توصل إليه. رغم أنه كان يكشف عن رقة وحنو، وعن تعاطف متفهم، لكنه لم يغـرق فى العواطـف مطلقًا. والحقيقة أنه من الصعب تصور طـبيب لا يكف عن ذرف الدمـوع على مـرض المرضى، كان يعـرف كيف يتـوازن بين العـاطفـة والبقاء على مسافة.

والموت فى أعمال تشيكوف – الذى كان يعرفه جيداً – كلى الحضور، لكن ليس هناك شىء سالب أو كريه فى حضوره. والوعى بحضور الموت توازنه الرغبة فى الحياة، ولدى شـخصـيـاته حس باللحظة الراهنة، وتوق إلى تذوقـهـا حـتى النهـاية، وكمـا فى التراجيديات نجد انسجامًا بين الحياة والموت.

وقد مات تشيكوف شابًا، بعد أن ارتحل كثيرًا وكتب كثيرًا، وأحب كثيرًا، وشارك فى أحداث زمانه، فى مخططات عظيمة للإصلاح الاجتماعى. مات بعد أن طلب بعض الشمبانيا بفترة قصيرة، والعربة التى حملت تابوته كان مكتوبًا عليها «محار طازج». إن وعيه بالموت، وباللحظات الثمينة التى يمكن أن تعاش، يمنح عمله إحساسًا بما هو نسبى. بكلمات أخرى هى وجهة نظر يبدو فيها ما هو تراجيدى عبثيًا بعض الشىء.

وفى أعمال تشيكوف، لكل شخصية وجودها، وليست هناك واحدة منها تشابه الأخرى، خاصة فى «بستان الكرز» التى تقدم صورة مصغرة لكل الاتجاهات السياسية الموجودة آنذاك. ثمة هؤلاء المؤمنون بالتحولات الاجتماعية، والمرتبطون بماض قد انتهى، لكن أيًا منهم لا يحقق الإشباع أو الاكتمال، وإذا نظر إليهم من الخارج فقد يبدو وجودهم فارغًا وغير ذى معنى. لكنهم يحترقون فى أتون رغبات عارمة، ليسوا مخدوعين، بل هم على العكس تمامًا، فكلهم باحث عن كيفية لحياة أفضل، عاطفيا واجتماعيا على السواء. والدراما عندهم هى أن المجتمع، العالم الخارجى، يعوق انطلاق طاقاتهم،

وتعقد سلوكهم لا يبدو فى الكلمات لكنه ينبثق عن البناء الفسيفسائى من تفاصيل بلا نهاية. والشىء الأساسى هنا هو ألا ننظر لهذه المسرحيات على أنها مسرحيات عن أناس كسالى، لكنهم أناس ذوو حيوية فائقة فى عالم لامبال، مرغمون على أن يحيلوا أصغر الأحداث إلى دراما، لأن بهم توقًا عارمًا للحياة، ولأنهم لا يستسلمون.

الماهابهاراتا

إحدى الصعوبات التى تواجهنا حين نرى المسرح التقليدى فى الشرق أننا نعجب به دون أن نفهمه، وما لم نملك مفاتيح الرموز، فسنبقى خارجه مبهورين، ربما بالسطح، لكننا عاجزون عن التواصل مع الحقائق الإنسانية التى بدونها ما كان يمكن لهذه الأشكال المعقدة من الفن أن توجد أصلا.

وفى اليوم الأول الذى شهدت فيه عرضًا من عروض «الكاتاكالى»، سمعت كلمة كانت جديدة تمامًا بالنسبة لى: «الماهابهاراتا»، كان ثمة راقص يؤدى مشهدًا من هذا العمل، وكان ظهوره المفاجئ أول مرة من وراء الستار صدمة لا تنسى. كانت ثيابه حمراء وذهبية، وجهه أحمر وأخضر، وأنفه مثل كرة بيضاء من كرات البلياردو، وأطراف أصابعه مثل المدى، وبدل اللحية والشارب ثمة قمران أبيضان على شكل هلالين يخرجان من شفتيه، وجفناه ينغلقان وينفتحان كعصى النقر على الطبل، وأصابعه تنقل وسائل شفرية غريبة. ومن خلال حركاته العنيفة الرائعة أحسست أن حكاية تروى، لكن... أى حكاية؟ لم أستطع إلا أن أحدس أنها شىء أسطورى وبعيد، ينتمى لثقافة أخرى، لا علاقة له بحياتى.

وتدريجًا أيقنت حزينًا، أن اهتمامى كان يتناقص مع تلاشى الصدمة البصرية، وبعد الاستراحة عاد الراقص دون ميكاجه، لم يعد الآن نصف إله، لكنه هندى لطيف يلبس الجينز، وصف المشهد الذى كان يؤديه وأعاد الرقص، وانتقلت الحركات الكهنوتية خلال إنسان اليوم، وأفسحت الصورة الرائعة المستغلقة على الفهم مكانها لصورة أكثر عادية وطواعية، ورأيت أننى أفضلها على هذا النحو.

المرة الثانية التى لقيت فيها «المـاهابهاراتا» كانت عن طريق سلسلة من الحكايات، حكاها أستاذ السنسكريتية المرموق فيليب لافاستين فى انفعال وحماس، لى ولجان كلود كاريير، ومن خلاله بدأنا نفهم أن هذا العمل من أعظم الأعمال فى تاريخ الإنسانية، وأنه - مثل كل الأعمال العظيمة - بعيد جدا عنه وقريب جدا منا فى آن. إنه ينطوى على أعمق أشكال التعبير عن الفكر الهندى، وإنه استطاع - لأكثر من ألفى سنة - أن ينفذ بحميمية إلى الحياة اليومية فى الهند، حتى إن شخصياته - عند ملايين كثيرة جدا من الهنود - تحيا حياة أبدية، وهى حقيقية مثل أفراد عائلاتهم، يتشاجرون معهم ويطرحون عليهم الأسئلة.

وقفنا - جان كلود كاريير وأنا - مبهورين تمامًا فى الساعة الثالثة من صباح أحد الأيام فى شارع سان أندريه ديزارت، بعد جلسة استماع طويلة لتلك الحكايات، وصلنا إلى تفاهم مشترك: لابد أن نجد طريقة لاستحضار تلك المادة إلى عالمنا، وأن نشرك جمهور الغرب معنا فى هذه الحكايات.

وما دمنا قد اتخذنا هذا القرار، فقد وضح أن الخطوة الأولى هى أن نذهب إلى الهند، وبدأت سلسلة متصلة الحلقات من الأسفار شارك فيها، تدريجيًا، كل العاملين فى إعداد هذا المشروع: الممثلون والموسيقيون والمصممون. لم تعد الهند هى الحلم لكنها أصبحت مصدر ثراء لا نهاية له، وأنا لا أستطيع القول بأننا قد رأينا كل جوانبها، لكننى أستطيع القول إننا رأينا ما يكفينا كى نعرف أن تنوعها لا نهاية له، وأن كل يوم كان يحمل إلينا دهشة طازجة وكشفًا جديداً.

رأينا أن الهند قد عاشت فى مناخ إبداعى دائم عدة آلاف من السنين، حتى لو بدت الحياة تتدفق - ببطء ملكى - مثل نهر عظيم، لكن داخل هذا التيار، فإن لكل ذرة طاقتها الدينامية، وأيًا ما كان وجه التجربة الإنسانية، ستجد الهنود قد استكشفوا - دون كلل - كل إمكانية فيه، حتى لو كان هذا الوجه أكثرالأدوات الإنسانية تواضعًا وإثارة للدهشة: الأصابع، فكل شىء يمكن للإصبع أن يقوم به قد تم استكشافه وإدخاله فى نظام تصنيفى، سواء كان كلمة أو نفسًا أو طرفًا أو صوتًا أو فكرة أو حجرًا أو لونًا

أو ثوبًا، فإن كل جانب من جوانبه العملية والفنية والروحية قد تم فحصها وربطها معًا. والفن يعنى الاحتفال بأكثر الإمكانيات رقة وجمالا فى كل عنصر من العناصر، والفن يعنى استخراج الجوهر من كل تفصيل، بحيث يكشف هذا التفصيل عن نفسه، من حيث هو جزء حافل بالمعنى من كل غير قابل للانقسام. وكلما رأينا المزيد من أشكال الفن الهندى الكلاسيكى، خاصة فى فنون الأداء، ازداد اليقين عندنا بأن الأمر قد يستغرق حياة الإنسان كاملة – على الأقل – للسيطرة عليها، وأن الأجنبى ليس بوسعه سوى أن يعجب بها، لا أن يقلدها.

ومن الصعب جدًا تحديد الخط الفاصل بين العرض والاحتفال. وقد شهدنا أحداثًا كثيرة كانت تأخذنا أقرب ما يكون لعصور الڤيدا أو كتب الهندوس المقدسة، أو أقرب ما يكون للطاقة التى تنفرد بها الهند وحدها... فى «ثيام» و «مودياتو» و «ياك شاجانا» و «تشاو» و «جاترا»، فى كل منطقة من الهند شكل الدراما الخاص بها. وفى كل شكل تقريبًا – سواء كان غناء أو تمثيلا صامتًا أو سردًا – تجد لمسات أو حكايات عن جزء من الماهابهاراتا، وحيثما ذهبنا كنا نلتقى بحكماء وأساتذة وقرويين مسرورين لأن يجدوا أجانب مهتمين بملحمتهم العظيمة، سعداء يقدمون بسخاء مشاركتهم فى تفهمها.

وقد مس قلوبنا هذا الحب الذى يكنه الهنود للمهابهاراتا، وملأنا هذا بالاحترام والخشية معًا تجاه المهمة التى أخذناها على عواتقنا.

لكننا كنا نعرف أن المسرح لا يمكن أن يكون ذا طابع دينى وقور، ولا يجب أن نسمح لأنفسنا بأن يزج بنا فى مجال التقديس الزائف. وما قاد خطانا فى الهند أكثر من سواه إنما كان التراث الشعبى، فهنا تعرفنا على كل التقنيات المشتركة فى كل فنون الشعوب على السواء، والتى ظللنا نستكشفها عن طريق الارتجال سنوات متصلة، وقد كنا دائمًا نعتبر أن الفرقة المسرحية هى حكاء (حكواتى) متعدد الرءوس، وإحدى الوسائل الساحرة فى الهند لتقديم «الماهابهاراتا» هى عن طريق الحكاء. إنه لا يكتفى باللعب على آلته الموسيقية، لكنه يستخدمها أيضا وسيلة متفردة لتحديد المنظر، فهو يوحى بأنها قوس أو سيف أو صولجان أو نهر أو جيش أو ذيل قرد.

رجعنا من الهند وقد عرفنا أن عملنا هو أن نوحى، لا أن نقلد.

بعدها شرع جان كلود فى تلك المهمة الهائلة، وهى تحويل كل هذه الخبرات إلى نص، وأحيانًا كنت أرى عقله على وشك الانفجار لكثرة الانطباعات وتعدد الوحدات المعرفية التى اختزنها على طول السنين. وفى اليوم الأول للتدريبات قال جان كلود للممثلين وهو يسلمهم نصا يستغرق تسع ساعات: «لا تنظروا إلى هذه باعتبارها مسرحية منتهية، إننى الآن سأبدأ إعادة كتابة كل جملة كما تتطور على أيديكم»، والحقيقة أنه لم يعد كل المشاهد، لكن المادة كانت فى حالة تطور دائم ونحن نعمل.

ثم قررنا أن نجعل لها صياغة بالإنجليزية، فبدأنا إعداد ترجمة مخلصة قدر الإمكان للإنجاز العظيم الذى قام به جان كلود. فى العرض – سواء كان بالإنجليزية أو الفرنسية – لم نكن نحاول إعادة بعث الهند التى كانت فى العصر «الدرافيدى» أو «الأريانى» قبل ثلاثة آلاف سنة، ولم نكن نفترض أننا نعرض رمزية الفلسفة الهندوكية. فى الموسيقى وفى الأزياء وفى الحركات كنا نحاول أن نوحى بنكهة الهند دون أن ندعى أننا خلاف ما نحن عليه. على العكس، فإن الجنسيات المتعددة التى اجتمعت معًا، كانت تحاول أن تصور «المـاهابهـاراتا» بأن تضيف إليها أشياء من عندها. كنا نحاول الاحتفال بعمل لا تستطيع سوى الهند فقط أن تبدعه، لكنه يحمل أصداء من النوع الإنسانى كله.

دهـارمـا

ما هى الدهارما؟ هذا سؤال لا يستطيع أحد أن يجيب عليه إلا لو قال إنها – بمعنى من المعانى – القوة الأساسية الدافعة للحركة. وحيث إنها القوة الأساسية الدافعة للحركة، فإن كل شىء يتفق معها يعظم تأثير الدهارما، أما ما لا يتفق معها – سواء عن معارضة لها أو عن جهل بها – فإنه ليس «الشر» بالحس المسيحى، لكنه السلب.

و «المـاهابهاراتا» تمزق أوصـال المفهومات التقليدية القديمة فى الغرب، تلك القائمة على مسيحية متفسخة وغير ذات جوهر، يتخذ فيها الخير والشر أشكالا بدائية جدا. وهى تستعيد شيئاً هائلاً وقويا ومشعا، يتمثل فى فكرة الصراع الذى لا يتوقف داخل كل فرد وكل جماعة، وكل تعبير عن العالم، صراع بين الإمكانية التى تسمى «الدهارما» ونفى هذه الإمكانية. و «المـاهابهاراتا» – ككل – تستمد معناها العيانى من حقيقة أن «الدهارما» لا يمكن تعريفها، وماذا يمكنك أن تقول عن شىء لا يمكن تعريفه، إذا أردت أن تتجنب التجريدات الفلسفية؟ إن تلك التجريدات لا تستطيع أن تعين أحداً على حياته.

و «المـاهابهاراتا» لا تحـاول شرح سر «الدهارمـا»، لكن تجعل لها حضـوراً حيا. وهى تفعل هذا عن طريق المواقف الدرامية التى تدفع «الدهارما» نحو النور.

وحين يدخل المرء إلى دراما «المـاهابهاراتا» فهو يحيا مع «الدهارما» وحين يجتازها يتبقى لديه الشعور بما هى «الدهارما» وما هى القوة المعاكسة لها، «الأدهارما». وهنا مسئولية المسرح، وهى ما لا يستطيع الكتاب أن ينقله، ولا تستطيع الفلسفة أن تفسره تفسيراً صحيحاً، لكن المسرح يستطيع أن ييسره لفهمنا. أحد أدوار المسرح أن يترجم ما لا يمكن ترجمته.

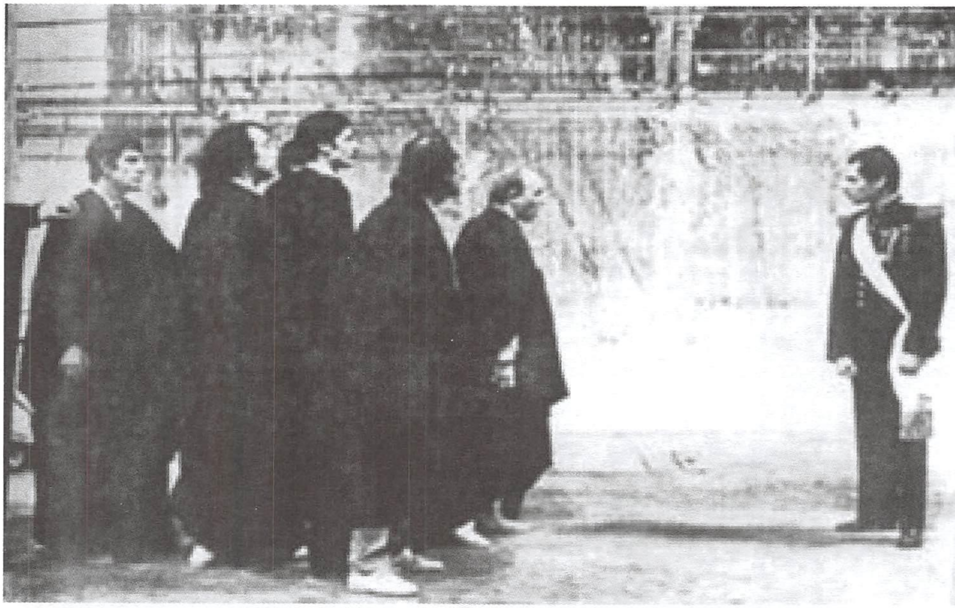
الآلهـة والعربة الجيب

كنا نشهد عرضاً دراميا طقسيا هائلا عن كالى (إلهة الدمار الهندية) استمر عدة ساعات وشمل قرية بأكملها. وفيه تظهر كالى فى زى مشـهدى وميكاج تقضى عدة ساعات فى وضعه. وهى تؤدى رقصة عنيفة، من المفروض – نظريا – أن توقع الرعب فى قلوب الجميع. وفى المـاضى، كان كل أهل القرية تقريباً يعانون خبرة مشاعر الخشية، لأن كالى كانت فى وسطهم بالفعل. أما اليوم فهو تمثيل على المسرح، بطبيعة الحال، لأن كل أهل القرية – بما فيهم الغلمان – قد شاهدوا الأفلام الهندية، وعرفوا حقيقة الأمر، لكن الجميع يلعبون أدوارهم على أن شيئًا مروعًا يحدث.

وفى لحظة من اللحظات تنطلق كالى – وهى تحمل سيفًا ويحيط بها أتباعها يلقون بمفرقعات وألعاب نارية – من القرية، وتبدأ سيرها على الطريق الرئيسى. تبعها حوالى الألف منا وهى تقود هذه المسيرة، ووصلنا إلى مفترق طرق، وحين وقفت كالى هناك مسيطرة على كل شىء، ظهرت عربة جيب تهبط الطريق.

وفكرت: ما الذى يمكن أن يحدث؟ من الذى سيفسح الطريق للآخر؟ وبطبيعة الحال، ودون تفكير، توقفت كالى، كذلك فعل أتباعها، ثم تراجعت مفسحة الطريق للعربة التى عبرت، بعدها رجعت كالى تتقدم إلى الأمام، تواصل احتفالها.

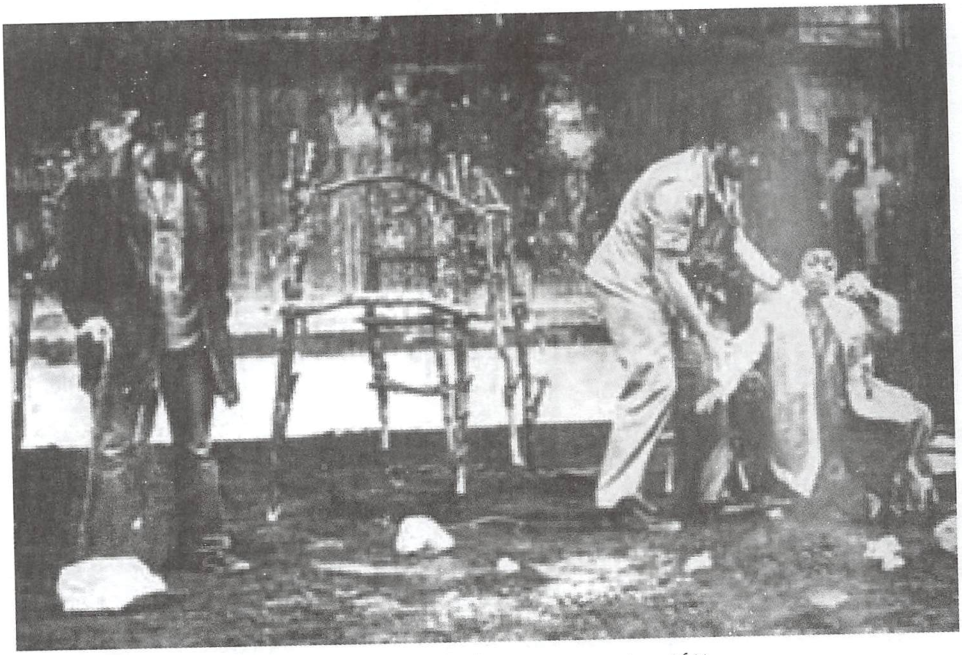
ها أنت ترى اضمحلال المسرح الدينى وسقوطه، لأن كالى الأصيلة كان لابد أن تلقى نظرة تجعل العربة تتوقف فى مكانها، لا تريم، ولو أنها كاهنة أشد مكرًا لرتبت الأمر بحيث تحصل على عربة من عربات جيمس بوند، ما أسرع ما تتلاشى فى الدخان، كى تثبت أن كالى لا تزال قوية كما كانت. لكن الراقصة الصغيرة حين واجهت العربة الجيب التى تريد أن تقطع الطريق، لم تتصور لحظة واحدة أن الآلهة التى تتلبس كالى قادرة على تعطيل حركة المرور على الطريق الرئيسى!



تيمون الأثينى. المركز الدولى للمسرح على بوف دى نور، باريس، ١٩٧٤. بروس مايررز فى دور السيبيادس يواجه الشيوخ.



تيمون الأثينى. مالك بونيس فى دور أبيمانتوس يخاطب الجمهور.



الأيك. باريس، ١٩٧٥. أندرياس كاتسولاسى
فى دور كولين تيرنبول مع واحد من الأيك.



اثنان من المبشرين يحاولون تعليم التراتيل المسيحية لأفراد الأيك.



الأيك. أندرياسى كاتسولاسى فى دور كولين تيرنبول (على السلم)
مع يوشى أويدا فى دور آتقوم، واحد من الأيك.



اجتماع الطير،
باريس ١٩٧٩.



تمثيل الطيور. من اليسار إلى اليمين فى المقدمة: الببغاء بيرين، الطاوس كاتسولاس، والهدهد بينى شو (ومعه إحدى عرائس اليد) وخلف الطاوس مباشرة الصقر ماراترات.



أوبو ملكًا على بوف، باريس، ١٩٧٧، أندرياس كاتسولاس فى دور أوبو فوق الطبلة.



الفلاحون فى انتظار وصول أوبو.



مشهدان من المهابهاراتا، باريس، ١٩٨٥.
«الحرب»، الصراع الأخير بين أرجونا وكارنا.



«لعبة الحظ»، مولد باندو وديراشترا، الأميرين اللذين أنجبهما الشاعر ڤياسا.



مشهدان من المهابهاراتا، باريس، ١٩٨٥.
«الحرب» المعركة بين دوهاسانا (جورج كورافيس، يحمل البلطة)، وباهيما (ماما دون ديوم).



«لعبة الحظ»، جانجا (ميريل مالوف) تغرق أبناءها فى النهر، يراقبها الحكاءون والموسيقيون.



العـاصفـة ١٩٩٠، فرديناند (كيتى هيجدين) تستكشف فردوساً استوائيا
أقامته الأرواح «غير المرئية»: بيير لاكان، وتابا سودانا، وباكارى سانجير (أريل).



العـاصفـة. ١٩٩٠. إلى اليسار: ستيفعانو (آلان ماراترات)
يكتشف وحش الجزيرة ذا الأقدام الأربعة ترينكولا (بروس مايرز) وكاليبان (ديڤيد بينت، مختبئاً).

الفصل السابع

حرب السنوات الأربعين

فن الضجيج

بدأت الأوبرا قبل خمسين ألف سنة ، مع الضجيج الذى يحدثه الناس وهم خارجون من كهوفهم ، عن هذا الضجيج جاء فيردى وبوتشينى وفاجنر . كان ثمة ضجة للخوف ، وأخرى للحب ، وثالثة للسعادة ، ورابعة للغضب . كانت أوبرات داهية ذات نغمة واحدة ، منها بدأ كل شىء . عند هذه المرحلة كانت تعبيراً إنسانيا طبيعيا ، ثم تحول إلى أغنية ، وفى مرحلة لاحقة ، بدأ تقنين هذه العملية وبناؤها ، وتحولت إلى فن .

حتى هنا ، كل شىء حسن ، لكن فى لحظة معينة تجمد هذا الشكل الفنى ، ثم بدأ الإعجاب به لأنه قد تجمد ، وبدأ رواد الأوبرا يعبرون عن إعجاب هائل بالفن من حيث هو اصطناع أو تكلف .

وأدى الاصطناع إلى نتائج طيبة جدا فى حينها ، وأصبح لدينا أعمال جميلة ، وذات أسلوب قدمها مونتفردى وجلوك ، ثم نأتى إلى موزار حيث نجد مزاوجة تامة بين ما هو متكلف وشىء آخر يضج بالحياة ، مثل الأنبوب المتجمد والماء الذى يتدفق خلاله . لكن تدريجًا بدأ الاهتمام يتجه أكثر وأكثر نحو ما هو متكلف حتى بلغنا ، فجأة، مرحلة التصلب أو التخشب ، فجأة أصبح الأنبوب هو الذى يحظى بالاهتمام كله، وأصبح الماء الذى يتدفق خلاله أقل فأقل .

وأخيراً أصبح لديك مجتمع مختل ومعتل فى جوهره ، نسى فيه الناس أن الأنابيب قد وضعت فى البنايات لكى يتدفق الماء من خلالها ، وأصبحوا يعتبرونها أعمالاً فنية ، وأصبح الناس يهدمون الجدران ويعجبون بالأنابيب، وقد نسوا تمامًا كل شىء عن هدفها الأصلى ووظيفتها . حدث هذا فى كثير من أشكال الفن ، والأوبرا هى أوضح الأمثلة .

وقد أستطيع القول بأن أعظم تحدٍ يواجهنا الآن ، عند هذه النقطة من القرن العشرين ، هى أن نستبدل - فى عقل المؤيدين والجمهور جميعًا - فكرة أن الأوبرا شىء متكلف واصطناعى بفكرة أنها شىء طبيعى . هذا فعلاً ، أهم الأشياء ، وإننى أعتقد أنه ممكن .

سالومى

حين طلبت من سلفادور دالى أن يضع لنا تصميم "سالومى" لموسمنا سنة ١٩٤٩ على "الكوفنت - جاردن" لم أعتقد لحظة واحدة بأن هذا سينظر إليه باعتباره عملاً مدهشًا هادفًا للإثارة ، بدا لى آنذاك أن دالى هو أصلح إنسان فى العالم لهذه المهمة ، وحين قرأت كل المراجعات التالية للعمل ، أحسست إحساسًا قويا بأن أصحابها قد فاتتهم كل النقاط الأساسية ، لدرجة تدفعنى لأن أحاول كتابة رأيى هنا .

نقاط انطلاق نقدية : ما الذى يحدد أسلوب عرض "سالومى"؟ الموسيقى ونص الكلمات . ما أهم ملامحها؟ إنها غريبة ، شاعرية ، غير واقعية . هل يجب أن يكون المعادل البصرى - تصميم المشهد والأدوات المسرحية والثياب - "مستقيمًا مباشراً"؟ لا بالتأكيد ، إن الواقعية يجب أن تبقى لأعمال كتبت بأسلوب واقعى كمعظم أعمال بوتشينى على سبيل المثال ، أما أن تضع تلك الأسطورة الخيالية التى صاغها

شتراوس ووايلد فى ديكور معد حسب الوثائق اليهودية ، فإن هذا أمر لا يقل سخفًا عن تقديم "الملك لير" فى قاعة استقبال معدة لإحدى كوميديات "الوست - إند" .

وكل الأعمال الفنية يجب أن يكون لها تقليد ، وفى هذه الحالة فإن التراث البصرى فى متناول اليد . انظر إلى بيرد سلى ، كيف تناول مشكلة تصوير سالومى؟

هل عن طريق التقاط الصور للمشاهد فى الحكاية؟ على العكس تمامًا ، لقد اقتنص نكهة وايلد عن طريق الخيال والتشويه ، وعمل يوستاف مورو فى "سالومى" عمل رائع : رأس محاطة بسنابل ذهبية تتطاير فى الهواء . غرابة وتزيُّد؟ ، لا ، لأن الأمر كما هو طوال ألفى سنة من الرسم المسيحى والشرقى ، يتم تناول الموضوعات الدينية والأسطورية بطريقة ذات أسلوب . لماذا ، إذن ، سلفادور دالى؟ لأنه الفنان الوحيد الذى أعرفه فى هذا العالم ، يجتمع فى أسلوبه الطبيعى ما يمكن أن ندعوه تحلل شتراوس الشهوى ومخيلة وايلد ، معًا .

درسنا ، أنا ودالى ، المقطوعة الموسيقية ، وشرعنا فى عمل دراما موسيقية حقيقية بأسلوب الرسامين الدينيين الكبار ، ورأينا أن "سالومى" يمكن أن تكون لونًا من ألوان الكتابة على ألواح ثلاثة متصلة . جعلنا تصميم المشهد متماثلاً ، وله نقطة بؤرية ، ولوح حجرى "ربما يتغير مرة واحدة" ، قديم مهدم مدفون فى صخرة بعيداً أسفل الخشبة وسط أجهزة الصوت فى "الكوفنت - جاردن" ، ومن ظهر الخشبة نفسه يكون دخول سالومى ، وهى تقليديا ، تدخل للمسرح من أحد جوانبه ، لكننا جعلناها تدخل من وسطه أو مركزه . فضائحية أم بحث عن مسرح أفضل؟ ، وبعيداً عن اللوح الحجرى تلتف الدرجات الضيقة نحو النبع ، وحين يخرج المعمدان يقف فوق اللوح ، وحين تستلقى سالومى - فى سعار الشبق - على الخشبة فهى تستلقى فوقه أيضًا . وحين ترقص يبدو كما لو أن دائرة المشهد كله تتحول إلى وعاء ضخم يسجن تحته المعمدان . وحين يقتل المعمدان بعيداً تحت الأرض وينزف الحجر دمًا ،

ومنه تقدم رأسه لسالومى ، وفوق اللوح نفسه - بمنطق قاتل - تسحق سالومى حتى الموت .

أما المنصة المركزية فقد خصصت للأنصار ، ورفعت إلى أعلى كى تساعد الصوت على أن يرتفع فوق صوت الأوركسترا المرتفع ، وهى كذلك صغيرة قدر الإمكان ، لأننا لم نشأ أن نشجع المغنيين على كثرة الحركة ، أردنا منهم أن يتخذوا أوضاعًا ذات أسلوب ، فى ثياب ذات تصميم ، وأن يعبِّروا عن الدراما بأفضل ما يملكون من أدوات ، أى بأصواتهم . كان هدفنا أن نقيد الرقص ، فلا يفترض فى المغنى أن يكون راقصًا ، وكلما أمكن للرقص أن تنقله الأوركسترا ، ويومئ به المغنى ، قل الارتباك وزاد التوهم .

لماذا يجب أن نخشى الخيال والتخيل حتى فى دار للأوبرا؟ حين ترتفع الستائر ، تخفق أجنحة غريبة كأجنحة النسور ببطء تحت ضوء القمر ، وتتفتح مروحة مثل ذيل طاووس عملاق حين يبدأ الرقص ، للإيحاء بالترف المنحل والمتفسخ للكة هيرود ، إن حفنة من هذه اللمسات البصرية فوق العرض الذى يدوم ستا وتسعين دقيقة ، كانت مصممة بهدف أن ترفع الجمهور إلى عالم شتراوس - وايلد الغريب ، وأن تحدد المراحل الرئيسية فى التراجيديا .

وإننى أحس أننى أستطيع القول - وأنا آمن - أنه مهما ابتعد عرض "سالومى" هذا عن العرض التقليدى لها ، فإن الهدف موسيقى فى الأساس ، فهذا العرض مصمم من أجل المغنين أكثر من العرض التقليدى ، والعناية بالصوتيات أفضل ، وحين يوضع أسلوب للمشهد بحيث يبقى اليهود جماعة ذات شكل واحد تقف إلى جانب أسفل الخشبة ، وإلى الجانب الآخر يقف أهل الناصرة ، ويرتفع هيرود فى الوسط ، يصبح التأثير الموسيقى أقوى من المعتاد إلى حد كبير . هذا الأسلوب محاولة لخلق أسلوب لأوبرا تكون درامية ومثيرة من الناحية العصرية ومع ذلك لا يدعى أحد أن الفنانين المشاركين فيها هم ممثلون أو راقصون أو أى شىء آخر سوى أنهم مغنون .

بعد كل عرض جديد ، يخوض المرء عملية معذبة من فحص الذات وتحليل دوافعها ، وليست لدى أوهام حول قدر ابتعاد المرء عن هدفه ، والنقد - سواء كان حسنًا أو رديئًا - مهم ومفيد دائمًا ، من هنا يصبح الأمر محزنًا حين يفوت الناقدين أن يلتفتوا للملامح نفسها التى يجب أن تكون محل اهتمامهم الأول ، لكنهم جميعًا قرروا أننا - سلفادور دالى وأنا - لم نفعل ما فعلناه إلا بهدف أن نزعجهم ، هنا - على أقل تقدير - أستطيع الزعم بأنهم يقللون من شأننا ، فلو أن هذا كان هدفنا ، لفعلنا - والحديث فيما بيننا - ما يمكن أن يكون أسوأ بكثير!

فاوست

كانت لى خبرة سيئة بقادة الفرق الموسيقية ، ذلك أن التحديد الدقيق لمن هو المسئول أمر لا تجرؤ سوى دور أوبرا قليلة على عمله ، ومن ثم تبقى هناك معركة كامنة بين المخرج (المنتج) والموسيقى ، فكل منهما يعتقد أنه - هو وحده - الذى يجب أن تكون له الكلمة الأخيرة فيما يلائم العمل ككل ، وإننى أعتقد أن هذه وظيفة المخرج ، ليس بطبيعة الحال فقط ، بل لاعتبارات موضوعية كذلك . إن طبيعة عمل المخرج هى الإشراف والتنسيق بين أنشطة لا يمارسها ، فلا حاجة به لأن يكون ممثلاً ، ولا لأن يكتب ، ولا لأن يرقص أو يغنى ، لكنه عليه أن يطور فنًا مدهشًا ، هو لون خاص من البراعة - فى الحقيقة هى تشابه براعة قائد الفرقة الموسيقية من حيث هى أساسية وغير مرئية - يستطيع عن طريقها الحيلولة بين الفوضى التى لا مهرب منها عند فرد غير منضبط ، وبين تدمير العمل كله ، وعليه أن يستخرج من الفرد ما يكمل فكرة عن الكل هى - لحسن الحظ أو لسوئه - تصدر عن عقل واحد .

وفى الدراما الموسيقية ، فإن المخرج يكون فى موقع يمنحه موضوعية أكثر من قائد الفرقة الموسيقية ، الذى هو - شأنه شأن الممثل - محدود بتخصصه . وبطبيعة الحال فإن قائد الفرقة الموسيقية يتهم المخرج بأنه ليس موسيقيا ، وهذا هو الحال

غالبًا ، لكن لو أن كل المخرجين غير الموسيقيين وضعوا جنبًا لجنب لما كانوا سوى قدر ضئيل لدى مقارنتهم بذلك الجيش الكثيف من الموسيقيين الذين لا يحسون بمختلف صور البشاعة التى تصدم العيون فى كل دور الأوبرا فى العالم ، وإننى أسأل نفسى : كيف يحتمل الموسيقيون صورة واحدة فى إطار طوله أربعون قدمًا وعرضه عشرون ، فى حين أن الواحد منهم – أعنى الموسيقيين – لا يحتمل بقاء تلك الصورة لحظة واحدة معلقة على جدار فى بيته ، داخل إطار عادى؟

وإننى أعتقد أن الصورة التقليدية التى قدم بها عمل جونو الموسيقى "فاوست" تزيف – تمامًا وكليًا – الصور التى تثيرها القطعة الموسيقية ، وبالتالى يبدو لنا عرض "فاوست" التقليدى عرضًا غير موسيقى لأبعد الحدود ، وفاوست جوته تنتمى لتلك الصورة القبيحة والثقيلة للعصور الوسطى التى تربطها بها ، لكن جونو ليس هو جوته بحال من الأحوال . وبتفكير كسول ألصقت المناظر والثياب لفاوست جوته بعمل جونو ، وبالمثل ، جاء النقد الكسول ليرى هذا صحيحًا . وعلى أى حال فإن الخاسر الوحيد هنا هو جونو ، ففى ظل الواقعية الجهمة لذلك الأسلوب التقليدى – وارتباطه عبر جوته بمقاصد فلسفية جادة – تبدو موسيقاه قاصرة على نحو محزن . فحيث يبدو جوته عميق الفكر يبدو جونو عاطفيا ، ومن ثم فإن فالساته ومارشاته ومقطوعاته القصيرة للباليه تبدو غير ملائمة ، أو متنافرة ، أو رخيصة ، أو مبتذلة أو سخيفة ، حسب ذوقك . والحقيقة أن الإعجاب بفاوست هذه دليل ذوق سقيم .

وقد قررنا – المصمم رولف جيرار وأنا – أن نخلق إطارًا لفاوست من الوزن الصحيح ، ورأينا أنها لم تكن حكاية ذات مغزى حول فحص الذات وتقصى دوافعها ، لكنها عمل رومانتيكى يمكن أن يكون محبوبًا ، من أوائل القرن التاسع عشر، مثل حكايات هوفمان ، كنا نحس – بعاطفة متوقدة – أن العمل فى هذا العالم "الأكثر خفة" يمكن أن يحمل معه – بالإضافة للحنين إلى ذلك العصر الرائع – جاذبية وسحرًا . وأذكر أننا قضينا أسبوعًا طويلاً فى كونكتيكت تحت المطر ، ندير تسجيلات الأوبرا

المرة بعد المرة ، نحدق فى النافذة المفتوحة إلى الأشجار التى تنفض عنها قطرات المطر، ونحاول اقتناص الصور التى تحملها الموسيقى .

لكن كان ثمة فزع متربص : قائد الفرقة الموسيقية . وقررنا أن نقدم الأوبرا على المسرح بأفضل إنسان تالٍ على جونو، ببيرمونتو ، الذى قاد الفرقة فعلاً فى العرض الأول لفاوست .

وكما يمكن أن يحدس كل من يعرف ببيرمونتو ، لم يكن لنا أن نحمل همًّا ، كان مسروراً لفكرة التغيير ، وقد وافق تماماً على تفكيرنا ، والحقيقة أن كل شيء مضى بسلاسة حتى البروفة الأولى نفسها . كان روزى ليمينى يلعب دور مفيستو فيلس بارون من بارونات القرن التاسع عشر ، يلبس معطفًا وقبعة عالية ، وسأل روزى ، "ماذا سأفعل فى السطر الذى يصف ظهورى للمرة الأولى ، والذى ينص على أننى ألبس قبعة ذات ريشة فى أعلاها La plume au chapeau؟ إن هذا سيبدو سخيفًا وأنا ألبس هذه القبعة العالية" ، أجبته بخفة وابتهاج : "آه سنغيره". وفجأة لمحت نظرة مونتو ، ثم قال : "يا صديقى العزيز ، إننى سأقبل كل ما تقترحه ، لكن دون تغيير واحد فى موسيقى المسرحية" . حاولت عبثًا أن أشرح له أن هذا سيكون تغييراً فى نص الكلمات وحدها ، لكنه كان صلبًا فى موقفه ، الآن أصبح ممثل جونو الشخصى ، والكلب القائم على الحراسة .

وتوقفت البروفة ، ارتبك روزى ليمينى ، وحاول أن يسحب اعتراضه ، لكن الوقت كان قد تأخر . ناقشنا بدائل وحلولا وسطى لكننا وصلنا لطريق مسدود ، وفى النهاية ، أرجأتُ المشكلة وانتقلت إلى مشهد آخر ، ثم قلت لمونتو الذى كان عنيداً فى إبداء عدم الموافقة : "أنت الشخص الوحيد الذى يمكنه أن يجد حلاً ، لأنك الفرنسى الوحيد بيننا ...؟"

فى اليوم التالى لم يشر أحد إلى المشكلة ، ولا فى اليوم الذى تلاه ، وبدأ القلق يداخلنى بشدة ، فى اليوم الثالث جاء مونتو إلى البروفة وعيناه تومضان قال لى : "لقد حللت مشكلتك ، مفيستو فيلس سيغير السطر الذى يقوله ليصبح "قبعة عاليه جداً" La plusbut chapeau وعليه فإن هؤلاء الذين اعتادوا سماع La plume au chapeau سيظلون يسمعون ، دون شك، الأصوات نفسها . أما أولئك الذين يكتبون ويسألوننا لماذا أبقينا على السطر الذى لا يتفق والقبعة التى يلبسها ، فسنذكر لهم هذا السطر الذى أعتقد أنه وصف دقيق ..." .

وإننى أود الإشادة هنا بهذه الروح المتفردة لهذا الموسيقى العظيم والزميل المثالى، إننى ما زلت قادراً على أن أسمعه فى البروفة الموسيقية الأولى لفاوست بعد النغمات الافتتاحية ، وقد وضع عصاه ، ثم قال لعازفى الأوركسترا فى دهشة واضحة : "هل صحيح أيها السادة أنكم لا تعرفون العزف بصوت أعلى؟"، وكانت الجائزة فى المرة التالية أننى سمعت أقوى استهلال موسيقى عزفته هذه الأوركسترا .

وأستطيع أن أسمعه أيضاً فى البروفة الأولى بثياب العرض ، حين ارتفع الستار عن حديقة مارجريت ، ورأى لأول مرة تصميم جيرار ، وفيه قد جعل بدل الكوخ التقليدى المرعب حديقة رومانتيكية جميلة تشبه التاج ، مرة ثانية ، وضع عصاه ، ثم قال بالفرنسية : "آه ، مارجريت مليونيرة ... إذن!" .

أبو جين أونيجين

إذا كانت "فاوست" عملاً من أعمال الحب بالنسبة لجيرار ولى ، فكذلك كانت "أونيجين" . وإذا كنا فى "فاوست" قد بُهرنا بأداء قائد الفرقة الموسيقية مونتو ، ففى هذه المرة كانت لنا خبرة ثمينة مع "متروبولوس" .

مرة ثانية ، اقتربنا من قائد الفرقة الموسيقية ونحن ممتلئون بالخوف ، ومرة ثانية ، كانت لدينا تغييرات أسياسية نقترحها . ولم يعمنا حبنا العظيم لموسيقى تشايكوفسكى عن رؤية نقطتى الضعف الرئيسيتين فى العمل . إن العمل يتطلب أسلوبًا واقعيًا فى إعداده للخشبة ، فهو - مثل "البوهيمى" - عمل من أعمال الأوبرا ، التى لا بد فيها من إعادة تكوين العصر لخلق الجو الذى يمكن أن تتنفس فيه الموسيقى . "أونيجين" كانت تتطلب صورًا مثل صور تورجنيف عن الحياة الزيفية الروسية ، ومنهجًا مثل منهج ستانسلافسكى ومسرح الفن فى تناول التفاصيل الواقعية . وهذا بدوره يقتضى تصميمًا للمناظر يتسم بالصلابة وإمكانية التصديق ، مما يستغرق وقتًا طويلاً لتغييره . ولم يكتب تشايكوفسكى أية مقطوعات افتتاحية ، فلا وقت يسمح بتغيير مكان مقعد أو برفع ستارة خلفية . وهل يمكن فى مثل هذا الوقت والعمر أن نترك الجمهور فى شبه الظلام مرات كثيرة فى أمسية واحدة ، يموت الحديث على شفاههم ، وترتطم الأشياء وتصر وتتقلقل فى مواضعها وراء الستار؟ وقررنا ألا يحدث ذلك .

نقطة الضعف المسرحية الثانية فى هذا العمل هى مشهده الأخير ، من هنا فإن إدانة الحكاية كلها تتزاحم فى جزء صغير غير مهم ، يحدث فى غرفة استقبال ، وقبل أن ينهى مغنى التينور لهاثه التراجيدى الأخير ، تندفع الستارة هابطة دون وجود فواصل موسيقية تحملها إلى الأرض .

هكذا ، مضينا إلى متروبولوس نسأله عما إذا كان يستطيع أن يعد لنا مقطوعات افتتاحية عن المادة الموجودة فى الموسيقى ، وأن يمدد لنا مقطوعات المشهد الأخير لتحقيق نهاية مسرحية مقنعة . أبدى موافقته واستعداده . فبدأنا نحن بدورنا إعداد تصور مختلف كل الاختلاف للمشهد الأخير ، وهو ما أدى لتصميم هو أفضل ما صمم جيرار على الإطلاق : حديقة عامة متجمدة على شاطئ نهر النيفا ، وأضواء مدينة بطرسبرج تلوح من بعيد ، وعربة كبيرة وسياج من الحديد الأسود ، ومصباح الشارع

ومقعد حجرى طويل ، وثلج متساقط ، ويلتقى الحبيبان للمرة الأخيرة فى الحديقة القديمة المهجورة التى جمدها الثلج ، dans le vieax pare solitare et galcé.

وهى صورة ليست من "أونيجين" لكنها من بوشكين والعصر الرومانسى ، وكان هذا – بطبيعة الحال – شيئًا مثل الفضيحة بالنسبة لأولئك المخدرين بسحر القص الذى جاء فيه أنها "غرفة استقبال" ، أما بالنسبة لى ، فقد حقق تصميم جيرار ما كنت أتصوره تمامًا ، وهو أن تنتهى الأوبرا إلى صورة أكثر اتساقًا وملاءمة للجو العام فى العمل .

وحين ينتهى عرض من العروض ، عادة ما تنقطع كل الروابط العاطفية به . لكن "أونيجين" – بسبب تصميم كل مناظرها ، وطاقم الممثلين والمؤدين فيها جميعًا ، ومتروبولس ، والجرس الخاص لصوت توكر ، والجمال الخالص فى الموسيقى – شىء له فى قلبى أعز مكان ، وربما أيضًا بسبب ليلتها الأولى .

كنا فخورين كل الفخر بما نقدم ، واثقين كل الثقة أنه سيلقى استقبالا حسنًا لكننى لم أحسب حسابًا لذلك الحدث غير المألوف الذى اسمه "الليلة الأولى فى الموسم" . وحين مضت الموسيقى ، لحظة بعد لحظة ، تتجنب الذرى التقليدية ، وحين مضت ، لحنًا بعد لحن – تبلغ نهايات هادئة ، أيقنت أن الجمهور قد أحس بالخديعة . لقد جاءوا لكى يستحسنوا ، كانوا يريدون اللحظات الكبرى والأنغام العالية والذرى وضجيج الأناشيد الختامية ، ثم الخلاص المباشر بالتصفيق والهتاف . كانوا يتوقعون أن يجدو تشايكوفسكى مبتذلا ، فضاعوا تمامًا فى مواجهة هذا النص الموسيقى الحساس ، الغنائى ، غير المثير ، وحين جاءت نهايتنا المسرحية حسنة البناء ، كان الوقت قد تأخر كثيرًا . لقد قضى الجمهور ليلة فاترة ، ولا شك فى أن "أونيجين" لم يتم اختيارها لهذا الهدف ، كانت إحدى أخطاء رودلف بنج النادرة لكنه هو نفسه أحبها ، وكان هذا إشباعًا كافيًا .

وقد كنت دائمًا أعتقد أن سر رودلف بنج هو أنه كان سريع الضجر من الأوبرات الرديئة ، وقد أخذ على عاتقه تلك المهمة الكابوسية المروعة من أجل أن يقدم لنفسه عددًا من الليالى التى يمكن احتمالها ، ومعظم المترددين على دور الأوبرا يجلسون فى مقصوراتهم معتدين بأنفسهم يستمتعون بعروض رديئة ، وما جعل بنج متميزًا على هذا النحو إنما هو أنه أقل صبرًا وأكثر حدة من الجميع ، وقبل أن تبدأ أنت الشكوى من شيء ما ، يكون هو قد بلغ قمة الغضب منه ، وأنا لا أعرف إنسانًا سواه أتقبل منه ، بسرور شروط العمل المرعبة تلك .

كارمن

مقابلة مع فيليب ألبير بعد افتتاح "تراجيديا كارمن" على مسرح "بيف دى نور" فى نوفمبر ١٩٨١ .

ألبير : مع كارمن هذه عدت مرة أخرى للأوبرا بعد غياب طويل جدا ، لماذا توقفت عن إخراج الأوبرا؟

بروك : شروط العمل فى الأوبرا سيئة ، إنه صراع مستمر ، والصراع يؤدى عادة إلى إضاعة الوقت والجهد ، وقد آن أوان التوقف عن الصراع .

الأوبرا شكل من أشكال المسرح ، وهى رغم أنها تقف إلى جوار بقية الأشكال فإنها مثقلة – على نحو لا يصدق – بشروط غير يسيرة ، لذا تجنبت الأوبرا لسنوات خلت ، لكن العودة الآن أصبحت ممكنة لأننا نستطيع تغيير الشروط كلية فى مسرحنا ، من حيث طبيعة التدريبات والعروض وأسعار التذاكر وما إلى ذلك . بعبارة أخرى لأننا نستطيع تغيير العلاقة بالمتفرجين والعلاقة بالمساحة المسرحية . أجرينا تدريبات لعشرة أسابيع ، (وهى فترة ليست طويلة من الناحية الموضوعية ، لكنها طويلة جدا حسب شروط نظام العمل السائد) ، ثم قدمنا حوالى مائتى عرض بالفريق نفسه ، وفى

الموسيقى بوجه عام ، لا بد للأحداث الكبرى من عدد كبير من التدريبات ، لكن فترة التدريبات لا تكفى لتطور عميق بين أفراد الفريق ، لذا نحن بحاجة للعروض .

التدريبات هى فترة الإعداد ، لكن الأداء ، أى اللعب أمام المتفرجين هو بداية عملية جديدة ، والأوبرات تعرض عادة خمس مرات أو ستًا ، أى حين يبدأ المؤدون فى الإحساس بالراحة ، ويبدأون فى العثور على علاقة حقيقية بالجمهور ، وببعضهم البعض ، ينتهى كل شىء ، هذا أحد الأسباب التى تجعلنى أصر على تقديم سلسلة طويلة من العروض للعمل نفسه . فى الوقت نفسه نستمر فى البروفات وأداء التدريبات طول اليوم ، وأعتقد أنه كان مهما جدا بالنسبة للمغنيين – فى بعض الأحيان – أن يركزوا طاقاتهم كلها فى عمل واحد ، حتى ينفذوا إليه كله نفاذًا تامًا .

ألبير : حسب وجهة النظر هذه ، هل اختيار "كارمن" منفرد؟ أو أن هذا المنهج يمكن تعميمه وتطبيقه على أوبرات أخرى؟ وهل طريقتك فى إخراج العمل ، واستبعاد كل التقاليد المرتبطة بالأوبرا ، تجربة محدودة فقط؟

بروك : إن التجربة كانت ممكنة فقط بسبب وضعنا ، ولكى تكون على درجة من الحرية ، يجب أن تعمل مع جماعة صغيرة ، وألا يكون عملك باهظ التكاليف . هو الأمر نفسه تمامًا كما فى الفيلم : إذا أراد المرء عمل فيلم غير تجارى ، فيجب أن يرضى بميزانية صغيرة ، أما إذا كان عليك أن تنفق ثلاثين مليون دولار فأنت مضطر لأن تصنع فيلمًا يحبه نصف سكان العالم .

وعلى أى حال ، فإن دور الأوبرا الكبيرة لن تغلق أبوابها بسببنا ، بل سيظل لها جمهورها دائمًا ، لكن لا شىء يمنع الفرق الأوبرالية الصغيرة من تقديم أعمال تجريبية ، ودون شك فإنه يمكن للأوبرات أن تتركز بطريقة حيوية جدا ، ودون الإضرار بالعمل نفسه . وعلى سبيل المثال ، رغم أن عظمة أوبرا "بيلياس وميليساند" تصدر – فى جانب منها – عن طبيعة النص الأوركسترالى ، فإن المرء يستطيع أن يبدأ بداية

طازجة بصياغة تقتصر على البيانو وحده ، ويظل قادراً على تقديم "بيلياس" على نحو بالغ الحيوية . هناك مدن كثيرة لن تشهد أبداً عروض الأوبرا بسبب التكلفة ، لكن أهلها سيكونون سعداء جدا لو أنهم التقوا بجماعة صغيرة حول البيانو ، وأظن "أونيجين" يمكن أن تكون أوبرا مؤثرة جدا وجذابة إذا قدمتها جماعة صغيرة فى حفل موسيقى .

وفى إنجلترا ، هناك فرقة قدمت أوبرا "عايدة" على هذا النحو . وفى المسرح ، رأيت صياغات كثيرة لأعمال ديكنز أو "لألف ليلة وليلة" يقدمها أربعة أفراد أو خمسة يقومون بأى عدد من الأدوار المختلفة . ويمكن تصور عدد قليل من المغنِّين يؤدون أغانى الكورال والأغانى المفردة معًا .

ألبير : هل منهج العمل الذى التزمت به فى "كارمن" أعنى حقيقة تقديم عدد كبير من العروض ، يبدو لك منهجًا لا يصلح ، بل ربما يكون مستحيلاً ، فى الأوبرا كما توجد الآن؟

بروك : نعم ، كما توجد الآن . لكن إذا توفر عدد كاف من التجارب ، فأظنها يمكن أن تؤثر فى المؤسسات ، وأنا لا أعتقد أننا يمكن أن نصل لشىء عن طريق الهجوم المباشر ، لأن المؤسسة نفسها لا تهتم به أقل الاهتمام ، وأنت بحاجة إلى معاونة كل أولئك الناس الذين يرفضون قبول الأساطير القديمة ، والذين يمكن أن يكتبوا علنًا ويقولوا إنه ليس ضروريا أن تكون الأوبرا ثقيلة متحجرة على هذا النحو .

وعلى سبيل المثال ، ليس هناك سبب واحد يدعو لأن يكون للرجال والنساء هذه الأجساد الغريبة لمجرد أنهم يغنون . ونحن اليوم نرى نساء بارعات الجمال لهن أصوات جميلة وأجساد رائعة ، وثمة رجال نحاف يغنون وآخرون سمان . تلك الأجساد الغريبة المضحكة تعكس درجة من الرضا عن الذات ، بل ومن التواطؤ من جانب

الجمهور الذى يتقبل الأشياء كما هى . ولكن إذا كان الجمهور أكثر ميلاً للنقد ، وإذا زاد عدد المغنِّين الشباب ذوى الجمال وزادوا نجاحًا ، فإن تلك "التقاليد" ستنتهى إلى التفتت . وما هو مؤكد أنه فى عالم الأوبرا من الضرورى أن يفسح نظام النجم مكانه لمبدأ الفريق ، وفكرة أن يعمل نفس الناس معًا لفترة طويلة هى أكثر أهمية من أى شىء أخر .

ألبير : أليس هذا تصورًا مثاليًا أو يوتوبيًا فى موقف تتحكم فيه الاعتبارات المالية ونظام النجم لأبعد الحدود؟

بروك : إنما لهذا قلت من قبل إن المرء لا يستطيع أن يشن هجومًا مباشرًا على تلك المشاكل ، لكنه يستطيع فقط أن يحاول خلق أوبرا موازية .

ألبير : تناولت فى كتابك "المساحة الفارغة" المشاكل المعمارية للمساحات . هل ترى أن دور الأوبرا تعكس كل التقاليد التى تتحداها من حيث تصميمها ذاته؟

بروك : لهذا كان ضروريا فى "كارمن" تغيير كل الشروط مرة واحدة . فى الماضى كانت الأوركسترا قليلة العدد ، فى مكانها أسفل الخشبة بقليل ، ودون أن يلاحظ أحد تقريبًا ، نمت الأوركسترا وتكاثرت مثل نبات الفطر العملاق ، واندفعت أعمق تحت الخشبة . ومن أجل إحداث مزيد من الضجة كان لا بد للأوركسترا أن تتزايد أكثر وأكثر حتى بلغت حدا أصبحت فيه غير مناسبة مطلقًا ، وخارجة عن أى مقياس . والمنافسة الناتجة بين الصوت الإنسانى والأوركسترا الهائلة شىء يمكن مقارنته بتاريخ الديناصور ، فبعد نقطة معينة أصبح ثقيل الرأس حتى انقلب رأسًا على عقب .

والأوركسترا الكبير جدا بالنسبة للصوت الإنسانى تؤدى لمطلب زائف : على المغنى أن يلتزم توجهات ليست طبيعية ، فمن أجل أن يبقى صوته مسموعًا عليه أن يواجه القاعة ، وأن يظل أقرب ما يمكن من مقدمة الخشبة . والنتيجة هى أن المؤدى لا

يكاد يستطيع أن يتخذ أوضاعًا وأن يتحرك بحرية تتسق مع الحقيقة الدرامية . وعلى وجه العموم فإن شكل عرض الأوبرا يفرضه (إلى حد أكبر ربما) تصميم قاعة الاستماع ، ثم المخرج . أضف لذلك أن هيبة الموسيقيين تتهاوى حين تضعهم فى حفرة تحت الأرض، إن هذا يعكس اتجاهًا من اتجاهات القرن التاسع عشر ، حيث السيد فوق ، والخدم أسفل الدرج . وأحد مصادر الجمال فى المسرح اليابانى هو أن الموسيقيين جميعًا واضحون للعيان ، إنهم يراقبون الحدث ويشاركون فيه ، وإن شيئًا ما يحدث حين يقرع العازفون الخمسون طبولهم وأجراسهم كأنهم رجل واحد .

ألبير : لو سألك سائل ، على سبيل المثال ، عن نوع التصميم المعمارى لدار الأوبرا الجديدة المخطط لإقامتها مكان الباستيل ، فماذا تقترح؟

بروك : لنستخدم الحس العام ، ماذا يقول زوج من الشباب المحبين أحدهما للآخر فى العادة؟ "لنتزوج ونشترى بيتًا" ، لكنهم لا يبدأون بأن يقول أحدهما للآخر : "لا أعرف ما إذا كنت أريد أن أتزوج منك ، لكن ... فلنضع تصميم بيت ، ونبنيه ، ثم نبحث عن أطفال ليسوا أطفالنا ، حتى نرى كيف ستسير الأمور ، وبعدها نفكر من جديد" ، يعنى لابد أن تبدأ باتفاق أساسى حول أمور أساسية قبل أن تبنى بيتًا ، فهل لدينا هذا الأساس الذى نقيم عليه دار الأوبرا؟ ونحن فى وقت يسود فيه خلط شديد فى المسرح ، هى فترة تسودها فوضى التحول إلى شىء لا نعرفه ، وليس هذا حال السينما أو التليفزيون ، إذا أردت أن تصمم أستوديو للسينما اليوم ، فإن الشكل الصحيح موجود . لكنك لا تستطيع أن تقيم دارًا للأوبرا ، لأن أحدًا لا يستطيع أن يحدد مصادر العروض وأشكالها وطرق تنفيذها على الخشبة التى تتطلبها المائة سنة القادمة . وما يحتاجه "ستوك هاوزن" ، مثلاً ليس هو أبدًا ما يحتاجه "بريو" والشروط التى يمكن من خلالها تحقيق أفضل عروض الأوبرا فيهما ، ليست هى بالضرورة الشروط التى تلائم عرضًا جديدًا

"لزواج فيجارو" ... وما دام ليس هناك حل ، قام أولئك الذين يدفعون سوء الحظ إلى بناء دور أوبرا جديدة ، عليهم أن يصلوا لنوع من الحلول الوسطى بين الأشكال الممكنة . وعلى سبيل المثال فإن فى مدينة سيدنى دار رائعة للأوبرا ، وهى تعد صرحًا من أعظم صروح العمارة الحديثة ، لكن النجاح الوحيد لدار أوبرا سيدنى هو مظهرها الخارجى الذى أصبح مشهوراً فى العالم بأسره ، أما فى الداخل ، فإن الأوبرات لا يتم تقديمها ، حتى فى المساحة المصممة لها ، إنما تستخدم المساحة المخصصة للمسرح الشرعى، وهى مساحة قبيحة بالفعل .

ألبير : هل تجد العمل مع المغنِّين أكثر صعوبة من العمل مع ممثلين؟

بروك : المغنى الشاب يشبه تمامًا الممثل الشاب ، إلا فى أن الأول له حُرفة . لقد تعلم شيئًا يتطلب مهارة عالية ، وبأشق السبل ، لقد تعلم الموسيقى وتقنيات التنفس والصوتيات ، وقد أجاد اللغات إجادة تامة ، وحرفته الفعلية هذه تدعمه دعمًا قويا ، وحتى لو لم تكن لديه سوى أكثر خبرات التمثيل سخفًا وابتذالاً ، فمن السهل أن تبعد تمثيله الردىء عنه ، وهو لا يؤمن به على أى حال ، هو يؤدى على هذا النحو لأنه لم يجد أحدًا يعلمه طريقة أفضل ، فقد طلب منه أن يطوح ذراعيه على أقصى اتساعهما ، أو أنه رأى غيره من المغنيين يفعلونها ، وحين يتم استبعاد هذا اللون الزائف من الإشارة فلا حاجة لأن يتخفى على أى نحو آخر . إن لديه مهنته وحرفته الموسيقية الحقيقية لتدعمه ، لذا فإننى أعتقد أن المغنى الذى لديه الحدس والحساسية والرغبة فى أداء عمل يتسم بالصدق ، يمكن أن يصبح بالفعل أكثر صدقًا وبساطة من الممثل المحترف . إنه ليس بحاجة لأن يفعل الكثير ، وأحيانًا يكون عليه أن يوجد فقط .

مذاق الأسلوب

حديث بعد مأدبة غداء صغيرة ...

السيدات والسادة فى دار أوبرا ، "المتروبوليتان" :

من المفروض أن أتحدث عن الأسلوب ، لكن الصعوبة هى أنه لم يسبق لى أن رأيت أسلوبًا من قبل ، لقد حملنا عملنا إلى مختلف أنحاء العالم ، وقد شاهدت عروضًا مسرحية تحت أشد الشروط تنوعًا واختلافًا ، وأعتقد أننى كنت أنظر نحوها باهتمام بالغ ، لكننى لم أر أسلوبًا قط . وأعتقد أن اللحظة التى يبدأ عندها المرء فى البحث عن الأسلوب ، والحديث عن الأسلوب ، فهو إنما يتجه - برأسه مباشرة - نحو حفرة ما أسرع ما تبتلعه ابتلاعًا .

وإننى أتخيل أننا جميعًا فى جزيرة معزولة ، ولا شىء لدينا نأكله ، وحين تقترب مواعيد تناول الوجبات ، ونواجه بأن لا شىء لدينا نأكله سوى بعض الأوراق وبعض الحصى ، فما الذى يمكن أن يحدث؟ قد ينتاب الحنين أحدهم إلى الوجبات التى سبق له أن تناولها ، وقد يبدأ الآخر فى السؤال : "هل تذكرون مذاق السالمون المدخن؟" وقد يجيب ثالث : "نعم إننى أذكره ، هل تذكر مذاق الفلفل الذى كان معه؟" وقد يحاول آخر أن يتذكر مذاق الليمون ، فى الحقيقة يومًا بعد يوم ، تزداد هذه الذكريات اختلاطًا ، وبعد سنة من العيش على أوراق الشجر ولحائها والفاكهة المتفسخة ، فإن الشخص الذى كان يتذكر مذاق الليمون ، سيبدأ - فى خياله - خلط هذا المذاق بمذاق ثمار البابايا وأوراق الشجر . والمحادثة التى ستصبح ضرورية أكثر فأكثر ، بالنظر لغياب مادتها الحقيقية ، ستصبح لعبة كلمات لا نهاية لها حول لا شىء .

بالنسبة لى فإن هذا ما يحدث أغلب الأحيان حين يكون الحديث عن الأسلوب . لماذا نتحدث عن الأسلوب؟ لماذا ينشأ هذا الاهتمام؟ أعتقد أن السبب هو - إلى حد كبير - عدم وجود وجبات الطعام ، ونظرًا لأن السبب الحقيقى للوظيفة كلها ، السبب

الذى من أجله يجلس الإنسان إلى المائدة هو أن يحصل على غذاء ما . لأن لديه جوعًا معينًا . لكن هذا الغذاء قد ضاع ، قد نسى ، ومن ثم يتم ملء الفراغ بالأحلام أو التأملات ، وأظنكم تجدون أن هذا ما يحدث فى معظم الحالات ، حين يبدأ البحث عن الأسلوب .

ويصبح البحث عن الأسلوب أكثر بروزًا ، حين يتلاشى الطعام .

وإننى مصدوم لحقيقة أنه فى المسرح على وجه العموم ، وفى المسرح الكلاسيكى على وجه الخصوص ، وفى المسرح الأوبرالى – على وجه أكثر خصوصية – هناك خلط غريب حول كلمة ما هو "مصنوع أو متكلف "artificial ، أهى كلمة نبيلة للمديح ، أم هى من تعبيرات النقد المخيفة . تلك الليلة ، أثناء عرض "كارمن" جاءت إلى سيدة بعد العرض وقالت لى : "أريد أن أتحدث معك عن نيرانك...".

كانت فى العرض ثلاثة نيران حقيقية فى أحد المشاهد ، وكانت مهمة جدا بالنسبة لنا ، وفى كل المدن التى قدمنا فيها العرض كنا نذهب إلى أقسام الحرائق فيها ، ونقول لرجال الإطفاء إننا نعرف أنهم لا يحبون النيران الحقيقية ، لكنها بالنسبة لنا ذات أهمية حيوية ، وكانوا عادة يتفهمون مطلبنا ، ونحصل منهم على تصريح خاص بتلك النيران .

هكذا جاءت إلى هذه السيدة ثم قالت : "هل تستطيع إجابتى عن السؤال : لماذا تشعل هذه النيران الحقيقية ، فى حين أنك تستطيع أن تجعلها نيرانًا اصطناعية؟" ونظرت إليها مندهشًا ثم قلت : "ماذا تقصدين؟".

أجابت : "أنت تعرف ، تلك الأشياء الكهربية ذات الأضواء واللهب ..."

ليست هذه نكتة ، وأعتقد أنه شىء مهم جدا ، ورمز عظيم من رموز زماننا لأن تلك الطريقة التى بدت لنا حقيقية ، بدت لها تعسة ، ولو أن هناك آلة إلكترونية ضخمة ،

بوسعها أن تصدر ألسنة لهب مرتفعة ، تقلد النار الحقيقية ، لكانت جديدة بما ينفق فيها من مال .

إننى لم أبتكر هذه الحكاية كحكاية رمزية إنما حدثت بالفعل ، وبدت لى شديدة الدلالة على الانقسام الحادث بين شكلين من أشكال المسرح ، أو فلنقل بين شكلين من أشكال الخبرة . ثمة اتجاهان : اتجاه نحو النظر إلى ما هو ، أو ما يبدو ، أو ما هو من السهل قبوله على أنه قريب إلينا ، على أنه بسيط ، على أنه حقيقى على أنه طبيعى . والاتجاه الآخر الذى يقول بأن كل ما هو حقيقى وطبيعى إنما هو بشع إلى حد كبير ، فنحن نحيا فى عالم مقرف ونحن مرتبطون طول يومنا بما هو حقيقى وطبيعى ، وكان الله فى عوننا ، فلنهرب من هذا العالم القبيح أسرع ما يمكننا . ثم نهرب . نهرب إما إلى الأحلام ، أو نهرب من الحاضر إلى الماضى .

هنا ، فإن الأمر شبيه بأولئك الناس الذين يتحدثون عن الطعام فى الجزيرة المهجورة ، فلا أحد يعرف ، حقًا ، ماذا كان الماضى ، وكلما أمعن الماضى فى الابتعاد قل ما يعرفه عنه أى إنسان ، ويخترع المرء تقاليد خيالية لا يستطيع أحد أن يؤكدها ، وتصبح هى الرموز ذات الأسلوب لذاكرة عن الماضى غير الموجود ، وثمة طريقتان دائمًا فى النظر إلى أى شىء ، خذ القرن الثامن عشر ، موسيقى القرن الثامن عشر أو كلمات القرن الثامن عشر ، أو سلوك القرن الثامن عشر ، هى إما أن تكون تعبيراً عن شىء كان ذات يوم حافلا بالمعنى ، حيًا وحقيقيًا بالنسبة لإنسان ما قد مضى ، ومضى زمانه ، ولا صلة لنا به إلا عن طريق العمل . ومن ثم يصبح هذا العمل ذا أهمية لنا فقط إذا استطاع - بطريقة أو بأخرى - أن يصبح حيًا ، حقيقيًا وذا معنى بالنسبة لنا . إذا حدث هذا ، كان معناه أن العمل لم يعد من الماضى ، إنه لا يأخذنا إلى الماضى ، لكنه يأتى بالماضى إلينا الآن ، فى الحاضر ، وأظن هذا حين يحدث تصبح لنا علاقة حية وثرية بكائنات إنسانية لم تعد موجودة ، وتلك معجزة لها طابع السحر ، وجائزة ثمينة .

وإما أن تمضى فى الاتجاه المعاكس الذى يقول : "إن الماضى قد راح ، ولكن آه .. كم يكون ممتعًا أن نركب آلة الزمن ، ونمضى إلى هناك ، لا شك فى أنه سيكون أفضل من عالمنا التعس.." ، وهكذا نمضى ، بعون التقاليد وأشكال التراث المشكوك فيها ، والوثائق والرسوم وما إليها ، تبنى ماضياً كامل الزيف ، فيه يحدث أن يحمل كل فرد من أفراد القرن الثامن عشر منديلاً ، وثمة خبراء موجودون دائمًا ، تجد أحدهم قد أنفق عامين من دراسته الجامعية يدرس موضوعًا مثل "وظيفة المنديل عند السادة فى القرن الثامن عشر" ، وستجد وثائق أخرى موجودة عن التعبيرات التى تتسق وإنسان القرن التاسع عشر" ، والطريقة التى كان يصلب بها قامته ، وما إلى ذلك . وهذا كله زيف كامل وعلى سبيل المثال فلو جاء شخص بعد مائة سنة ، سامحه الله ، وأراد أن يعد أوبرا عن وليمة غدائنا اليوم ، فإنه سيجعلنى - فى هذه اللحظة - فى ثياب السهرة ، لأنه حين نظر فى الوثائق تبين له أنه فى كل المناسبات الرسمية ، فإن أى شخص يكون فى موقعى ، يتوجه بالحديث إلى آخرين ، خاصة فى دار للأوبرا ، لا بد أن يلبس ربطة عنق بيضاء ، أو يكون فى ثياب السهرة . هكذا تبقى ذاكرة الماضى المختلطة .

وفى الحقيقة ، سواء شاء المرء أو لم يشأ ، فإن أحدًا لا يستطيع بلوغ حقيقة التاريخ عن طريق إعداد مجموعات للمظاهر الخارجية ، إن هذا لا يمكن عمله ، وما نستطيعه الآن هو أن نمضى للاتجاه المعاكس ، ونعود إلى الملاحظة .

الملاحظة التى توفرت لدى ، من رؤية مختلف الأساليب المسرحية فى أماكن مختلفة من هذا العالم ، كانت تحمل دائمًا النتيجة نفسها ، يفكر الإنسان فى الأسلوب فقط حين يلاحظ جماعة من التلاميذ مع معلمى الدرجة الثانية . واللحظة التى يتم تجاوزها - حتى لو بدا الشكل اصطناعيًا - هى ما يراه الإنسان حقًا عن الطبيعة الإنسانية . ذلك شىء غير عادى . وإذا ذهبت لمشاهدة واحد من أكثر عروض المسرح

شكلية ، أعنى مسرح العرائس اليابانى "بونراكو" وهى عروض عظيمة لحدث أسلوبى على مستوى رفيع ، فستسمع الناس يقولون : "إنك ستصدق أن العرائس كائنات حية" .

التقيت فى الهند أخيراً بواحد من الاثنين اللذين بقيا على قيد الحياة من معلمى أحد أشكال الرقص التراثى الموغل فى القدم ، وقدم أمام عدد قليل منا عروضاً لمنوعات مختلفة ، مستخدماً أكثر اللغات المسرحية أناقة فى الإشارة ، يمكنكم أن تتخيلوها . كل شيء قد تم وضعه في شكل ، وتم تقنينه لدرجة أنه يصبح غير مفهوم على الإطلاق لمن لا تتوفر له معرفة بكل القوانين . وما وصل عن طريق هذا كله كان شيئًا بالغ البساطة ، انطباعات إنسان فى موقف إنسانى خالص . وقد رأيت راقصة هندية عظيمة فى أسلوب آخر ، وما رأيته بالفعل كان رقة امرأة فى علاقتها بطفل وكيف تعيده إلى البيت بأكثر الطرق بساطة وبعداً عن العادية . اختفت هندية الراقصة وثقافتها ، أما ما وصلنا مباشرة فكان ذلك الشيء البسيط المتمثل فى طريقة امرأة تنادى ابنها ليأتى إليها . وهذا ما حدث لنا جميعاً نحن الحاضرين . ولا شيء آخر . لكن كان فيها سمة خاصة وعمق وحقيقة لا يمكن لأحد أن يراها فى مكان آخر .

وقد توجهت بالسؤال إلى ذلك الممثل العجوز : "أريد أن أعرف ، ما الذى تتخيله وأنت تؤدى؟" ، ولأنه لم يكن يؤدى سوى هذا الرقص المسرف فى شكليته ، فقد تحدث فقط عن التقنيات وعن قوانين الرقص ، وكنت أريد أن أعرف منه ما الذى يهدف إليه بعمله . قال : "إنه أمر بالغ البساطة . إننى أريد أن أجمع معًا كل ما خبرته فى حياتى ، وهكذا فإننى حين أفعل ما أفعل ، فإننى أقدم شهادة بكل ما أحسست به ، وكل ما فهمته" .

ومن الواضح أن الأساليب موجودة ، بالمعنى نفسه الذى توجد به آلاف القوانين المختلفة ، وليست كل القوانين هى ذاتها ، وللنظرة الأولى تبدو بعض القوانين حقيقية ، وبعضها الآخر مصطنعًا ، ومن المؤكد أن الطبيعة الأصيلة التى كانت فى "أستوديو الممثلين" كانت تعد ، فى زمنها ، أقرب ما تكون للحقيقة ، ونحن اليوم نرى أنها كانت مجموعة قوانين مثل أية مجموعة أخرى . هى قانون يوحى بالحياة الحقيقية ، لكنك لو وضعتها جنبًا لجنب أكثر الأشكال زيفًا واصطناعًا ، لما وجدت اختلافًا يذكر . فكل شىء منفرد نعمله يمر عبر شكل . كل شىء تتم "أسلبته" .

أى صورة ، لا يهم ماذا تكون ، أى فكرة ، أى تتابع للأفكار ، أى تتابع للكلمات يمكن أن يوضع بحيث يبدو مصطنعًا ، مصطنعًا بأسوأ معانى الكلمة ، أى جوهريا فاقدًا للحياة . والآن يمكن أن يكون أمامكم شخص يخطر على خشبة المسرح فى ثياب حديثة ، ينظر نحو الجمهور ، ثم يقرأ شيئًا عن غزو جرينادا ، ويقلد رونالد ريجان فى التليفزيون ، لكن هذا لن يجعله ، بالضرورة ، ابن اليوم . فأنت تستطيع أن تبقى ناظرًا إليه وتقول إن هذا مصطنع . فاقد للحياة ، خالٍ من المعنى . ثم يأتى شخص آخر إلى المسرح ، بكلمات وإشارات لا أحد فى الشارع يمكن أن يستخدمها لكن الانطباع الذى يخلفه انطباع مستقيم ومباشر وينتمى للحاضر .

وكل ما على المرء أن يفعله هو أن يمنع نفسه بصرامة من أن يستدرج إلى مسائل فنية لا أهمية لها ، وأن يرجع دائمًا إلى ما هو مركزى . هل الكلمة ، هل الحركة ، هل الأزياء ، هل تصميم المناظر ، هل الإضاءة ، هل العمل كله ، هل اختيار تقديم هذا العمل كله – هل كل هذه القرارات صادرة عن الرغبة فى خلق شىء تدب فيه الحياة الآن؟ إذا تبع المرء هذا الخط ، فسيجد أشياء كثيرة فقدت أهميتها ، وأشياء أخرى أصبحت ذات أهمية حيوية . أى أن النظام الفعلى للأولويات عندنا هو الذى يتغير .

وأعتقد أن على الواحد منا أن يواجه حقيقة أن هناك حقائق . ونحن جميعًا ضحايا الحقائق التى لا يمكن أن تتغير ، ولا يمكن إنكارها . وعالم الأوبرا يواجه أعظم الصعوبات لتوفير الشروط التى هو بحاجة إليها . وأهم شىء هو أن نضع الأشياء الأولى أولاً ، وأن يضع الإنسان أعظم طاقاته فى أكثر الأماكن احتياجًا لها ، وهذا يعنى رؤية الشروط التى يمكن فى ظلها أن يتوفر للمؤدين – ولكل الفنانين المعاونين لهم – الوقت والهدوء والأمن الاقتصادى والنفسى والعاطفى ، والتى يصدر عنها إمكان النظر فى تجاوز الأسلوب .

الفصل الثامن

سينما الحياة

إخراج مسرحية للسينما

أخرجت عدة أفلام عن مسرحيات سبق أن أخرجتها للمسرح ، وكان كل منها تجربة مختلفة ، وقد حاولت أحياناً استخدام المعرفة بالموضوع التى توفرت لى فى المسرح لإعادة خلقه للسينما بوسائل مختلفة ، وعلى سبيل المثال فقد صورنا "الملك لير" بعد سبع أو ثمانى سنوات من إخراجها للمسرح ، وكان التحدى الفاتن هو إعداد الفيلم دون التعلق بأية صورة من صور صياغتها المسرحية .

أما حالة "مارا / صاد" فكانت مختلفة كل الاختلاف ، تحدثنا ، أنا وبيتر فايس ، حديثًا طويلاً حول إعداد فيلم حقيقى عن "مارا / صاد" دون التزام بنقطة انطلاق بعينها ، وفكرنا أن نبدأ بمجموعة من الأنصار الضجرين ، متحيرين ماذا يفعلون فى ليلتهم ، فيقررون الذهاب إلى مصحة "شارنتون" ليلقوا نظرة على المجانين هناك ، وبدأنا فى إعداد صياغة ووضع خطوط عامة للسيناريو ، ثم تبين لنا أن ما نحن سعداء بإبداعه سيكون فيلماً باهظ التكلفة لا نقوى على إنتاجه .

وفى يوم من الأيام ، قدم رئيس "الفنانين المتحدين" ديفيد بيكر ، ميزانية متواضعة قدرها ٢٥٠ ألف دولار ، إلى مخرج إنجليزى ذى خيال خصب هو ميشيل بريكت ، وإلىَّ ، لإعداد فيلم عن "مارا / صاد" بحرية كاملة ، وبالطريقة التى نختارها شرط أن

ينتهى فى الموعد المحدد له ، وبحسبة سريعة تبين لنا أننا يجب أن ننتهى من إعداد الفيلم خلال خمسة عشر يومًا ، وكان هذا تحديًا مثيرًا ، لكنه كان يعنى – بطبيعة الحال – إدراك الصورة على نحو مختلف كل الاختلاف ، وأن نبقى على مقربة قدر الإمكان من الصياغة المسرحية ، التى كانت تدريباتها تامة وجاهزة ، فى الوقت نفسه كنت أود أن أرى إذا كانت هناك لغة سينمائية خالصة تستطيع أن تأخذنا بعيدًا عن الحدود النهائية للمسرحية المصورة ، وأن تقتنص شيئًا من الإثارة السينمائية الخالصة .

وهكذا ، ثلاث كاميرات أو أربع تعمل دون توقف ، وتستهلك مئات الياردات من الفيلم الخام ، صورنا العرض مثل مباراة فى الملاكمة ، تقدمت الكاميرات وتأخرت ، لفت وزحفت ، محاولة أن تسلك على نحو ما يحدث فى عقل المتفرج ، وأن تستثير تجربته ، وأن تتبع التماعات الفكر المتناقضة والضربات والكلمات التى ملأ بها بيتر فايس مستشفاه تلك للمجانين ، وفى النهاية حاولت أن أقتنص وجهة نظر ذاتية جدًا حول الحدث ، ولم أكتشف إلا فيما بعد أنه فى هذه الذاتية يكمن الاختلاف الحقيقى بين الفيلم والمسرح .

وحين سبق أن أخرجت المسرحية للمسرح، لم أحاول مطلقًا أن أفرض وجهة نظرى على العمل ، على العكس ، فقد حاولت أن أجعله متعدد الوجوه قدر الإمكان، ولهذا كان المتفرجون أحرارًا فى كل مشهد وفى كل لحظة فى اختيار النقاط التى تعنيهم أكثر من سواها، وبطبيعة الحال كانت لى، أنا أيضًا، اختياراتى ، وفى الفيلم فعلت ما لا يستطيع مخرج الفيلم أن يتجنبه، وهو أن يعرض ما تراه عيناه ، فى المسرح ينظر ألف متفرج إلى الشىء نفسه بألف زوج من العيون، لكنهم – فى الوقت نفسه – يدخلون فى رؤية جماعية مركبة ، هذا ما يجعل التجربتين مختلفتين كل الاختلاف .

فى السينما والمسرح كليهما يبقى المتفرج فى العادة سلبيا إلى هذه الدرجة أو تلك ، هو فى نهاية الطرف المستقبل للدوافع والإيحاءات ، وفى السينما هذا شىء

أساسى جدا ، لأن قوة الصورة تبلغ حد أن تغمر المتفرج تمامًا ، ولا يمكن أن يفكر فيما يراه ، إلا قبل أو بعد حدوث التأثير ، أما فى لحظة حدوثه نفسها فلا يمكن أبداً ، فحين تكون الصورة حاضرة بكل قوتها ، وفى تلك اللحظة الدقيقة التى يتم استقبالها فيها ، لا يستطيع المرء أن يفكر أو يحس أو يتخيل أى شىء آخر .

فى المسرح ، يتحدد مكانك على مسافة معينة ، هذه المسافة تتغير بشكل دائم ، والأمر لا يقتضى سوى ظهور شخص على الخشبة يغريك بأن تصدقه ومن ثم تقل المسافة ، وتخبر تلك الخاصية المعروفة ، "بالحضور" والتى تعنى قيام نوع من العلاقة الحميمة ، ثم هناك الحركة العكسية ، أى حين تزيد المسافة فتحس بأن شيئًا فيك قد تمدد واسترخى ، وأنك أبعدت قليلاً ، والعلاقة المسرحية الحقيقية هى مثل أية علاقة حقيقية بين اثنين من البشر ، تختلف دائمًا درجة الاستغراق فيها ، لهذا يتيح المسرح للمرء أن يخبر شيئًا ما على نحو قوى لدرجة لا تصدق ، وأن يستبقى - فى الوقت نفسه - قدراً من الحرية ، هذا الوهم المزدوج هو أساس الخبرة المسرحية والصورة الدرامية معًا ، وتتبع السينما المبدأ نفسه من خلال اللقطات المقربة واللقطات البعيدة ، لكن تأثيرها مختلف كل الاختلاف .

وعلى سبيل المثال ، فى "مارا / صاد" كان الحدث على خشبة المسرح يستثير دائمًا صوراً إضافية . هى - فى عقل المتفرج - تعزز ما يراه على الخشبة ، كان ثمة المجانين الذين يقلدون مشاهد من الثورة الفرنسية ، وكانوا يقدمونها بقدر محدود ، لكنه كاف كى يستثير الخيال لإكمال الصورة ، وقد حاولنا اقتناص هذا التأثير فى السينما ، ونجحنا فى بعض المشاهد ، فى لحظة من اللحظات تدق شارلوت كورداى باب مارا ، على المسرح ، قدمنا هذا بأكثر الطرق مسرحية وبساطة ، مد شخص ذراعه ، وتكفل آخر بإحداث الصوت ، وأعاد الطرق ، فقام شخص ثالث بإصدار الصرير - الذى يحدثه فتح الباب - كان هذا مسرحًا خالصًا ، وأثناء التصوير قدرت

أن أرى ما إذا كان ممكنًا - رغم الحرفية الصارمة فى صورة الكاميرا - إتاحة هذه الرؤية المزدوجة للمتفرج أم لا . هذا نوع من المشكلات التى برزت طوال فترة إعداد الفيلم .

والأمر مشابه فى حالة "الملك لير" ، إن قوة المسرحية الشكسبيرية على الخشبة صادرة عن حقيقة أنها تحدث فى " لا مكان" ومسرحية شكسبير لا تصميم محدد لمكان أحداثها ، وأية محاولة - سواء كانت معززة بأسباب جمالية أو سياسية - لبناء إطار حول مسرحية شكسبير إنما هى قيد يتحمل مخاطرة إنقاص قيمتها ، إنها تستطيع أن تغنى وتحيا وتتنفس فقط فى مساحة فارغة .

المساحة الفارغة هى التى تتيح لك أن تستدعى للمتفرج عالمًا مركبًا ينطوى على كل العناصر التى ينطوى عليها العالم الحقيقى ، حيث تجد علاقات من جميع الألوان ، اجتماعية وسياسية وميتافيزيقية وفردية ، تتعايش وتتمازج ، لكنه عالم يتم خلقه وإعادة خلقه لمسة بعد لمسة ، وكلمة بعد كلمة ، وإشارة بعد إشارة ، وعلاقة بعد علاقة وموضوعًا بعد موضوع ، وشخصية فى تفاعل بعد شخصية فى تفاعل - يتم هذا والمسرحية تتكشف بالتدريج ، وفى أى مسرحية لشكسبير ، من الجوهرى للممثل والمشاهد ، أن تبقى مخيلة المتفرج فى حالة انطلاق دائم ، بالنظر إلى الحاجة للحركة خلال هذه المتاهة المعقدة ، ومن ثم تبلغ قيمة المساحة الفارغة أقصى أهميتها ، من حيث إنها تتيح للمتفرج - كل ثانيتين أو ثلاث ثوان - فرصة أن يستعيد نقاء عقله ، وتتيح له أن يفقد انطباعات ، كان من الأفضل له لو أنه استبقاها .

وهذا مماثل تمامًا لمبدأ التليفزيون ، فالصورة واستمرار تدفقها على شاشة التليفزيون لا يمكن فصلها على الإطلاق عن المبدأ الإلكترونى للعودة الدائمة - نقطة بعد نقطة - إلى شاشة محايدة ، ولو أن الشاشة استبقت الصورة لمدة تتجاوز سدس الثانية فلن تعود قادرًا على رؤية أى شىء ، وهذا تمامًا ما يحدث فى المسرح ، فحين

يواجه المتفرج خشبة محايدة تماماً ، فإنه يتلقى - خلال ثانية واحدة - دافعًا يدفعه لأن يعد الصورة فمثلاً حين يسمع كلمة "الغابة" في "حلم منتصف ليلة صيف" فهى كافية لاستثارة المشهد بكامله ، عملية الاستثارة هذه يجب أن تبقى حية ونشطة خلال الدقائق التالية . حتى يمكن - من خلال عبارة واحدة - إدراك العنصر كله في وقت واحد ، بعدها ينتقل كل شيء من مقدمة العقل لمستوى آخر ، حيث يظل هناك ، خفية ، كمؤشر يهدينا لفهم المشهد .

وقد تمحى هذه الصورة تماماً ، حتى تأتى لحظة بعد مائتى سطر من المسرحية ، تحس فيها أنك بحاجة لظهور صورة الغابة ، فيما بين هاتين اللحظتين فإن الصورة تكون مختفية تمامًا ، مفسحة مكانها فى العقل لنظام أو نسق مختلف من الانطباعات ، قد يكون ، مثلاً ، إمعان النظر فى الأفكار والمشاعر المختفية تحت السطح ، أما الفيلم فمختلف تمامًا ، هنا أنت فى صراع دائم مع مشكلة الأهمية الطاغية للصورة ، فى اقتحامها ، وبقاء تفاصيلها زمنًا طويلاً بعد انتهاء الحاجة إليها ، إذا كان عندنا مشهد يستغرق عشر ثوان فى الغابة ، فلن تستطيع التخلص من أشجارها أبداً .

وبطبيعة الحال ، هناك "مكافئات" فيلمية ، وهناك الخلف ، وهناك استخدام العدسات التى تبقى على مقدمة المشهد فقط ، وتلقى بقيته بعيداً عن البؤرة ، لكن هذا كله ليس هو الشيء نفسه ، إن حقيقة الصورة هى ما تعطى للفيلم قوته وتضع له حدوده ، وفيما يتعلق بفيلم لشكسبير ثمة صعوبة أعمق ، تتمثل فى ضرورة قيام رابطة بين إيقاعين ، إيقاع مسرحية شكسبير هو إيقاع كلمات المسرحية ، وهو إيقاع يبدأ من الجملة الأولى فى المسرحية ، ويظل يتدفق حتى النهاية ، وهو فى حاجة دائمة للكشف عنه وتدعيمه ، وهو يختلف تمامًا عن الجزر والمد فى الصور، الذى هو المبدأ الأساسى فى الفيلم ، وعملية خلق التطابق بين هذين الإيقاعين صعبة جدا بل هى مستحيلة تقريباً

فى الحقيقة ، والمشكلة نفسها تظهر حين تصوير الأوبرا كفيلم سينمائى ، أقول إنها مستحيلة تقريبًا لأن هناك لحظات من الفيض يستطيع فيها المرء ملامسة المثال على استحياء .

إله الذباب

كان سام سبيجل - وقد وضع إحدى يديه تغطى عينًا مقروحة - كمن يضرب الماء بيديه وقدميه ، وثمة كرة من كرات الشاطئ تنثر رذاذ الماء فيما بيننا ، كان قد اشترى حق رواية "إله الذباب" ، ودعا إلى أول اجتماع لمناقشة الرواية ، وسأل : "ماذا سنسمى الفيلم؟ ..." وفى ومضة مرعبة انكشف أمامى العام القادم ، واستطعت أن أرى سلسلة متصلة الحلقات من الإحباط ، وعرفت أننا لا يمكن أن نصل لاتفاق حول شيء واحد .

وإذا كان كتاب جولدنج أشبه ما يكون بتاريخ الإنسان محفوظًا فى قدر فخارى ، كذلك فإن حكاية إعداد هذا الفيلم أشبه ما تكون بتاريخ مكثف للسينما يبرز كل أنواع الحيل والإغراءات والحسرات على كل مستويات الإنتاج .

وكان كينيث تينان قد أعطانى الرواية فى البداية ، فوضعتها جانبًا وقد صممت على إخراجها للسينما ، حتى إننى لم أكد أصدق الأخبار التى سمعتها بأن أستوديوهات إيلنج قد اشترت حقوق الرواية من وليم جولدنج فى مقابل ألفى جنيه ، وأن لديهم بالفعل مخرجًا يعمل بهمة ونشاط ، لكن أصدقائى الساخرين فى مؤسسة "إيلنج" أكدوا لى : "أن هذا مجرد أسلوب متبع ، ونحن لن ننفذ هذا العمل أبدًا ، وأننا سنناقشه ، ونجهزه ، ونكتب له النص ، وخلال سنة أو نحوها سيصل أحدهم إلى اليقين بأنها مغامرة مكلفة ، وينتهى الأمر عند هذا الحد ، وسوف ترى" .

وبقيت منتظراً ، قلقًا ، متشككًا ، فى حين تمضى العملية فى طريقها المرسوم ، ثم سمعت شائعات مزعجة بأن "نيجيل كينيل" قد كتب لها نصًا ممتازًا ، وأنه تم اختيار مكان التصوير فى باريرديف ، وأن طاقم الممثلين يجرى إعداده ، وذات يوم تقررت الميزانية ، وكان على أحدهم أن يقرر ما إذا كان موضوع مثير حول حفنة من الصبية يمكن أن يعتبر استثماراً مناسبًا لمبلغ مائتى ألف جنيه ، ومن الصعب أن توجه اللوم لمن قرروا أنه ليس كذلك .

وأصبحت حقوق "إله الذباب" معروضة للبيع ، وقد ارتفع ثمنها إلى ثمانية عشر ألفًا ، وحين سمعت بهذا هرعت إلى سام سبيجل ، وقد أجريت حسبة سيكولوجية خاطئة كلفتنى كثيراً فيما بعد ، وانطلقت فيها من افتراض أن سام سبيجل - بوصفه صديقًا قديمًا - مهيأ لأن يأخذ موقفًا أبويا صغيراً من تلك المغامرة التجريبية الصغيرة، وكنت أسير على هدى أننى إذا استطعت أن أبقى ميزانية الإنتاج منخفضة ؛ فإنه سيطلق يدى فى العمل ، لقد أخطأت تقدير جوهر المنتج الناجح الذى شكلته هوليوود .

إن المنتج الكبير فى زمنه لا يعمل إلا إذا وحد تمامًا بين ذاته وبين العمل الذى ينغمس فيه ، وهو بالتالى سيصل حتمًا إلى التضارب مع مخرج يعمل على الطراز الأوروبى ، ويعمل بمبدئه نفسه ، وقد قال لى أورسون ويلز يومًا - وكنت قد فرغت تقريبًا من فيلم مع هارولد هشت وبيرت لانكستر - : "لا تعمل أبدًا مع منتج هو فى قمة نجاحه ..." ، وقد تذكرت كلماته هذه بندم وأسف .

كل ما كنت أريده هو مبلغ صغير من المال ، دون نص ، فقط مجموعة من الصبية ، وكاميرا وشاطئ ، وكل ما كان يريده المنتج هو نص مكتوب بالتفصيل يضمن له أن ، الفيلم سيكون له "قيم عالمية" قبل أن ينفق أى مبلغ كبير ، وسرعان ما بدأ أصدقاء سام سبيجل الساخرون يقولون : "إنه لن ينتج الفيلم أبدًا ..." ويتنبأون بأسلوب شبيه بأسلوب مؤسسة "إيلنج" .. هذه المرة ، ارتبطت آمالى ومشاعرى معًا ، وأيقنت قدوم الكارثة ، فقط على نوبات متقطعة .

ولمدة سنة ، بدا أننا نسير فى خط الإنتاج ، قام المدير الفنى بالبحث عن مكان فى أسبانيا وأفريقيا ، وذهبت أنا إلى جزر الكنارى ، وأجرينا مقابلات للأطفال وكان بيتر شافر منهمكًا فى كتابه نص ، وعلى نحو بيزنطى نموذجى تعاقد سبيجل ، سرًا ، مع ريتشارد هيوز ، على كتابة نص منافس فى الوقت نفسه .

وقد عشنا - أنا وشافر - بعمق فى حياة مثقفى هوليود معذبى الضمائر ، حيث التشريح الكامل لآلية الحلول الوسطى مطروح عاريًا ، وإننى أذكر سؤال شافر فى البداية : "كيف بالله يمكن أن نغير العنوان ، ونغير الصبيان إلى بنات ، والإنجليز إلى أمريكان؟ ..." وأجبت على سؤاله بالتبرير المطلوب : "افرض أننا لم نسمع مطلقًا اسم جولدنج ، وأن أحدًا قد جاء إلينا بمشروع عمل فيلم عن جماعة من الصبيان والبنات من جنسيات مختلفة ، ألقى بهم إلى جزيرة مهجورة ، ألا نستطيع أن نعد حكاية جديدة ومثيرة عنهم؟ ..." وبطبيعة الحال كانت الحجة مقنعة ، لأننا كنا نريد أن نقنع أنفسنا .

فى اللحظة التى أدرك فيها جولدنج "أسطورة إله الذباب" بلورت هذه القصة - ربما هذه القصة وحدها - مشاعره فى شكل واحد قوى ومؤثر ، غير أننا نأمل الكثير من التوافق ، بمعنى أن يستطيع كتاب آخرون أن يجدوا فيها ، بالضبط ، ما تتطلبه احتياجاتهم الإبداعية ، فى الوقت نفسه ، وهذا هو الخطر دائمًا فى إعداد الروايات للشاشة .

وقد أعد شافر ملحمة متميزة تستغرق ست ساعات ، كانت ثمة رحلة هائلة نحو قمة جبل ، وتتابع غير عادى يستغرق حوالى الساعة فى كهف ، وإننى أذكر ثلاثة طقوس معقدة ، تحدث معًا ، كل منها يكفى موسمًا كاملاً فى "مسرح القسوة" ، لكن المزيج المكون من شافر وجولدنج وسبيجل وأنا ، وكل يدفع فى اتجاه معاكس ، كان شيئًا غير محتمل ، ضاع الوضوح ، وتحديد الألوان القاطع فى الرواية ، وضاعت معه

القوة الحقيقية للموضوع ، وهكذا ، وعلى مضض تم استبعاد النص الذى يستغرق ست ساعات وحاولنا ، شافر وأنا ، العودة للكتاب من جديد .

وكلما زاد اقترابنا ، زاد خلافنا مع المنتج ، قايضنا مواقع مهمة بأخرى غير مهمة ، وكلما مضينا فى هذا السبيل قل ما نكسبه ، إن العناء الذى يقدمه جولدنج من التعقيد والتداخل ؛ بحيث إن أى تغيير فيه يمكن أن يودى به كله ، ونحن منهمكان إلى هذا الحد ، وقريبان لهذه الدرجة من تفاصيل المعركة ، مرت التنازلات الكبرى تحت أنوفنا ونحن ننظر .

النص الثامن الذى أعددناه كان مثل أرض معركة مليئة بالحفر والندوب ، لكننا كنا متوحدين به لدرجة أننا كنا نظن أننا سنشرع فيه على الفور ، على أى حال ، أصبحت الآن أمام سبيجل ميزانية تم إعدادها ، وحين رأى أنها - حسب مقاييسه فى العمل - ستصل إلى خمسمائة ألف جنيه ، قدم لنا خدمة حقيقية هى استبعاد المشروع ، وانقضى عام آخر و"إله الذباب" على الرف كما كان .

وفى الوقت نفسه ، كان ثمة أمريكى شاب هو لويس آلن يستكشف إمكانيات فكرة جديدة فى نيويورك ، فقد أحس أنه يمكن إيجاد مناصرين من نوع خاص ، قد يهتم الواحد منهم بأن يدفع ألفى دولار من أجل فيلم ما ، وبهذا المبلغ سينتفى القلق الخاص باحتمال خسارة كبيرة ، وكان هو وزميلته دانا هودجدون قد فرغا لتوهما من تمويل فيلم "ارتباط" بهذه الطريقة ، وعرضنا أن يفعلا الشىء نفسه لإله الذباب ، وبطبيعة الحال كان علينا الآن أن نتفاوض حول الحقوق ، تم تخفيض الثمن إلى خمسين ألف جنيه زائدًا ثلث أرباح المنتج ، وبلغت ميزانيتنا ثمانين ألفًا ، أى أننا حين أتممنا الصفقة كنا قد أنفقنا أكثر من نصف رأس مالنا على الحقوق ، وكان هذا يعد رقمًا قياسيا .

وعلى أى حال فحقيقة أن نصنا الأخير الذى لا جدوى منه كان مكتنزًا وثقيلاً جعله – حرفيًا – يساوى ثقله ذهبًا ، كنا أنا وشافر محبطين فأتخمناه بأوصاف تفصيلية مسهبة لمناظر لم نرها مطلقًا ، وبحركة خيالية للكاميرا لكنها شديدة الإحكام ، وهكذا بفضل هذه الوثيقة ثقيلة الوزن ، أحس أكثر من مائتى مشجع فى واشنطن بأنهم يسهمون فى مشروع حسن السمعة ، ولحسن الحظ أن بعدهم عن الشئون العملية لإنتاج الأفلام جعلهم غير واعين بالسؤال الأساسى الوحيد الذى يطرحه مشجع متمرس وهو : كيف نضمن أن هذا الفيلم سيكتمل؟

وقد أدت التجربة المريرة للممولين الذين خسروا مرة أموالهم لأن يطوروا نظامًا لحمايتهم ، لذا فهم يصرون على إقرار جداول العمل ومراجعة الميزانيات ، وعلى هذه الأسس يتأكدون من إمكان إكمال الفيلم ، وكنا نعرف أننا لا نستطيع أن نعد ميزانية لأن المبلغ الذى جمعناه لن يكفى ، ولا نستطيع أن نضع جداول عمل ، لأن كل عمل يتم مع الأطفال محوط دائمًا بعدم اليقين ، كنا نمضى إلى المجهول ، ونعرف أن الحظ والإيمان هما الضمان الوحيد لإكمال العمل؟

فى فرنسا ، يكلف تقديم الفيلم مائة وخمسين دولارًا ، هذه المائة والخمسون تؤدى بك إلى اليوم الأول للتصوير ، حينذاك ستدور عجلات كثيرة تحملك إلى اليوم الثانى ، وسرعان ما سيصبح لديك ما يكفى لتبرير طلب قرض يجعلك تواصل مدة أطول ، كان سؤالنا الوحيد هو كيف نبلغ نقطة اللارجوع؟

وفى يوم جاء إلىَّ أحد مساعدى فى نيويورك واسمه مايك ماكدونالد ، سألنى حائرًا : "من هو بيلى بنتر الذى طلبت منى الاستشهاد به؟ ..." .

شرحت له أنه الصبى السمين الدائم فى مسلسل هزلى إنجليزى شهير ، وهو النموذج الكامل لشخصية بيجى . قال مايك : "آه ..." .

"سأذهب لرؤية رجل أعمال إنجليزى فى مكتبه فى مانهاتن ، وأقول له إننا نعد فيلمًا ، وأننا بحاجة إلى أولاد إنجليز على هذا الجانب من الأطلنطى ، إنه خشن ، يفتقد الود ، وإننى أضيع له وقته ، آه ، لا ، إنه لا يستطيع أن يفعل شيئًا ، يا صديقى القديم ، هذا ليس طريقى فى العمل ، حينئذ سأقول له : إننا نبحث عن شىء مثل بيلى بنتر سيعتدل فى جلسته ، ويقوقئ ، ويزيح البايب جانبًا ، من هذه اللحظة لن نواجه مشكلات كبيرة ..." .

كنا قد عملنا على أساس أننا نستطيع أن نستقدم الأولاد من إنجلترا ، وهكذا قررنا البحث عن أولاد بريطانيين ممن جاءوا الولايات المتحدة على نفقتهم ، بدأ ماكدونالد يقف على أرصفة الميناء ، يتقرب إلى العائلات التى تبدو محتملة بمجرد أن تطأ أقدامهم التراب الأمريكى ، تسكع طويلا فى الساحات ، وكتب إلى عائلات السفارة فى واشنطن ، وعثر – عن طريق دليل التليفون فى نيويورك – على عدد من نوادى الإنجليز Old Etonian Club, Ols Haxians Club, Old Boys of Mill Hill ، وتقصينا آثار قرية إسكوتلندية كاملة انتقلت برمتها إلى معمل تقطير فى نيوجيرسى ، وأعتقد أننا قد رأينا حوالى ثلاثة آلاف طفل ، كلهم تواقون لأن يكونوا فى الفيلم ، ولدى آبائهم حماس متقد للرواية ، كما أنهم سيسعدون لقضاء إجازة صيف هادئة والأولاد بعيدون عنهم ، ولم نكن لندفع أجورًا ، مجرد مبالغ صغيرة للمصروفات النثرية ، ونصيبًا فى أرباح من المفروض أن تأتى يومًا ما .

وقد وجدنا رالف ، الصبى الذى سيلعب الدور الرئيسى ، وجدناه فى حمام السباحة بمعسكر للجيش فى جامايكا قبل بدء التصوير بأربعة أيام .

أما بيجى فقد جاء إلينا – فيما يشبه السحر – عن طريق البريد . فى خطاب دبق مكتوب على ورق مسطر : "سيدى العزيز ، أنا سمين وألبس نظارات ..." ، ثم صورة مجعدة جعلتنا جميعًا نصرخ فرحين : إنه بيجى . جاء إلى الحياة فى كامبرلى ، قبل عشر سنوات ، أى فى اللحظة نفسها التى كان فيها جولدنج يجاهد لخلق روايته .

ووجدنا جزيرة خارج ساحل بورتوريكو ، جنة فى الغابة، وأميال من الشواطئ التى تسورها أشجار النخيل ، تملكها عائلة وولورث . وقد وافقوا على أن يؤجروا لنا الجزيرة فى مقابل قرض بضمان الفيلم ، وكنا قد قررنا الالتزام بإجراءات اقتصادية صارمة فى كل مكان فليس مسموحًا لأحد أن يسافر بالطائرة ، إلا باستخدام التذاكر المخفضة فى الليل المتأخر ، وليس مسموحًا لأحد أن يهاتف نيويورك ، أو يستأجر سيارة ، أو يبقى فى الفندق ما دام ممكنًا أن يكتب وينام على الأرض بين الأصدقاء . وهكذا أمكننا توفير آلاف الدولارات ، وأصبحنا فى وضع يسمح لنا بأن نبقى على شيئين بغير حدود : العناية بالأطفال واستهلاك الفيلم الخام .

وكنت دائمًا مشغولاً بفكرة أن المحاسبين فى أكثر الأفلام تكلفة مستعدون للتغاضى ، بسرور ، عن كل أشكال الإنفاق السفيه والمضحك ، لكنهم يفزعون فزعًا غريبًا لأقل تبديد فى المادة الخام ، مثلهم مثل الكاتب الذى يخشى أن يشطب ما لا يروقه حتى لا يستهلك الورق . وما دمت أنا فى موضع من يتخذ القرار ، فقد قررت أنه ليس من حق أحد أن يسألنا حول استهلاك الفيلم ، وكان هذا إنقاذًا لنا ، لأنه رغم رداءة الجو ، والمرض ، وعدم استخراج صور متعجلة ، وبدون أضواء أو تسهيلات ، فقد ظللنا نصور بعدة كاميرات تدور معًا ، وكنا نترك الكاميرات دائرة ونحن نتحدث إلى الأطفال ، ثم نبدأ من جديد .

وأصبح لدينا فى النهاية ستون ساعة من التصوير المتصل ، يحتاج إلى سنة كاملة لإعداده ، كذلك أصبح لدينا مئات الأميال من شرائط الصوت المسجلة فى كل لحظات اليوم ، استخرجنا منها الحوار فى النهاية ، وألصقناه على الفيلم كما نلصق طوابع البريد ، كلمة بكلمة ، لم يكن هذا هو التكنيك المثالى ، لكنه كان الوحيد المتاح لنا ، وكان – بمعنى من المعانى – ضمان إكمال الفيلم .

وكان مما يثقل القلب أن نقول وداعًا للنص الذى أعده شافر بعد كل ما عانينا فيه ، لكن لم يكن ثمة سبب واحد يحول دون العودة إلى مشروعى الأول وهو الارتجال

مباشرة من الرواية . الآن أصبحت كل عناصر الرواية عند الأطفال ، وإنني أعتقد أن الدافع الأساسي وراء ترجمة عمل جولدنج الرائع والمتكامل إلى شكل آخر هو أنه على الرغم من أن السينما تنقص من السحر ، فإنها تزيد من الوضوح وتقدم الدليل .

إن الكتاب حكاية جميلة ذات مغزى ، جميلة لدرجة أنها يمكن أن ترفض على أساس أنها خدعة لفرض أسلوب شاعرى ، أما فى الفيلم فلا أحد يستطيع أن يعزو النظرات والإشارات إلى خدع الإخراج ، بطبيعة الحال فإننى كنت أقدم الدافع الذى يدفع المشهد لأن تدب فيه الحياة . لكن ما سجلته الكاميرا هو عزف على أوتار كانت موجودة بالفعل . والحركات العنيفة ونظرات الجشع وكل وجوه التجربة كانت حقيقية .

يقال إن كل الأطفال قادرون على التمثيل ، وهذا ليس صحيحًا . إنه يشبه خرافة القول بأن كل الزنوج يملكون الإيقاع ، وأصوات "الباص" العريضة . إن الأطفال يذهبون دائمًا نحو أقصى النهايات ، فإذا كان الطفل قادرًا على التمثيل فهو سيمثل على نحو بالغ الروعة ، أما إذا كان رديئًا فسيصبح – كما تروى حكايات الأطفال – كريهًا بشعًا .

لكن الميزة العظيمة فى الطفل أنه أصغر من أن يعرف شيئًا عن مدارس التمثيل ، لذلك يفعل أشياء يعجز الممثل الراشد ، المثقل بالنظريات ، عن فعلها . وعلى سبيل المثال فإن المخرج يستطيع أن يستخدم معهم مزيجًا من المناهج ، يبدو للممثل المدرب سخفًا وحماقة . وكل الأطفال ممثلون يلتزمون "المنهج" بدرجة أو أخرى ، لأنهم حساسون ، منطقيون ، يريدون أن يعرفوا ما الذى سيفعلونه ولماذا فى الوقت نفسه ، إذا كان الطفل يؤدى وأعطى له توجيه فنى خالص من نوع : "أدر رأسك ، عد رقمين ، استمر" ، فإنه لن يعرف أن من شأن مثل هذا التوجيه أن يربكه وينتزعه من استغراقه فإنه لن يرتبك . أما الراشد الذى يعرف أن هذه ليست طريقة فنية فى العمل ، فسيجد

نفسه وقد ألقى به فى هوة بغير قرار ، كذلك تستطيع أن تطلب من الطفل فعلا يراه الراشد – بتفكيره العقلى – خارج الشخصية" ، أما الطفل فيفعله فقط . وفى معظم الحالات يفعله ببساطة تجعله فعله الخاص .

قبل أن نبدأ كان الأطفال مستثارين تماماً لفكرة أنهم سيكونون "فى الفيلم" ورغم أن أحداً منهم لم يكن يعرف آنذاك ماذا يعنى ، وأظنهم كانوا يتخيلون أنهم سيصعدون إلى داخل الشاشة ، حيث سيجدون الحياة هناك تمضى بذلك الإيقاع المدهش ، حيث تستبعد كل الجوانب السخيفة والعينية من الوجود . كانت تجربة صادمة لهم حقًا أن يكتشفوا أن الفيلم هو العكس تماماً ، ساعات طويلة يقضونها لا يفعلون فيها شيئاً ، يلبسون بدلاتهم "البليزر" وجواربهم الصوفية تحت الشمس الاستوائية ، ويعيدون الشىء نفسه المرة بعد المرة . كانت مجابهة حادة للحقيقة ، وكان عليهم أن يتوافقوا مع مجموعة من الحقائق الصعبة . وأن يجدوا متعة داخل تلك الحدود الضيقة والصارمة التى يفرضها جدول العمل . وأظن أن هذه كانت الخبرة الأساسية لهم ، وهى خبرة دافعة إلى النضج .

وأصبحت علاقتهم بالمادة الخشنة التى يقدمها جولدنج أقل أهمية ودلالة ، وقد سألنى الناس كثيراً عما إذا كان الأطفال قد فهموا ، وماذا كان تأثير الرواية عليهم . بالطبع فهموا . أن موضوع جولدنج الأساسى هو أن كل الإمكانيات كامنة فى كل طفل ، ولم تكن لديهم صعوبة فى أن يفهموا أن هذا صحيح . والكثير من علاقاتهم ، بعيداً عن السينما ، توازى الحكاية موازاة تامة . وقد كانت إحدى مشاكلنا الرئيسية هى أن نشجع الأطفال على الانطلاق أمام الكاميرات ، والانضباط فيما بينهم . كنا نعجنهم بالطين ونحولهم إلى بدائيين فى النهار ، ثم نعيدهم تلاميذ المدرسة الإعدادية ، تحت الدش ونحك أجسادهم فى الماء .

حتى بيجى العاقل الهادئ جاء لى يوماً على وشك البكاء ، لقد قال له الأولاد الآخرون : "إنهم يلقون عليك حجراً ثقيلاً فى ذلك المشهد الموجود فى جدول العمل ، عن موت بيجى . هو مشهد حقيقى ، فهم لم يعودوا بحاجة إليك" .

كشفت لى تجربتى أن نقطة الزيف الوحيدة فى حكاية جولدنج ذات المغزى هى طول المدة التى يستغرقها الانحدار للبدائية ، والتى تطول إلى ثلاثة شهور ، وأعتقد أنه لو أزيحت تلك السدادة المتمثلة فى الحضور الدائم للراشدين ، لما استغرق حدوث الكارثة الكبرى سوى عطلة نهاية أسبوع طويلة .

موديراتو كانتابيل

منذ سنة ، قرأت رواية : "موديراتو كانتابيل" لمارجريت دورا ، ووقعت فى غرام فكرة إخراجها للسينما ، والرواية لا تستند إلى خلفية فرنسية ، بل هى استكشاف لعلاقة فردية ، وهى لا تقرر حقيقة أو تبرهن على شىء وهى يقينًا لا تزيد اقتناع المرء بأن كل الرجال لطاف وطيبون ، وهى لا تصنف فى فئة متفق عليها . وأيقنت أننى يجب أن أنفذ هذا الفيلم فى فرنسا ، وكانت مارجريت دورا قد أصبحت لتوها ، كاتبة سيئة السمعة ، كمؤلفة لذلك الفيلم الذى لقى أشد الإعجاب وأشد الكراهية معًا ، "هيروشيما حبيبى" ، وكانت جين مورو – وهى ممثلة مدهشة عملت معها قبل عامين فى "قطة على سطح صفيح ساخن" – فى مثل حماسى للموضوع ، ثم انضم إلينا راءول ليفى ، وهو منتج ممتاز وملىء بالحيوية ، حقق ثروة من أفلام بريجيت باردو (قالت عنه ب. ب مرة وهى منتشية : "إنه لا يكاد يستقر أبدًا .. (Ilest st nquiet) وحين اقتنع بأن هذا المشروع سيكون مشروعًا ثقافيًا مثيرًا ذهب إلى مناصريه وقال لهم : "لن أقدم لكم نص الفيلم لتقرأوه لأنكم لن تفهموه ، لكننى سأقول لكم فقط أسماء المشاركين فيه ، وعليكم أن تثقوا بهم" . وارتفع مناصـروه إلى مستوى التحدى وهكذا توفر لنا المال مرة واحدة .

وقد كنت أعجب دائمًا لوفرة عدد الأفلام الفرنسية التى يبدأ تصويرها ، وكيف يمكن الاتصال بمن يملك الإنفاق على نوعية تلك الأفلام الكثيرة . ويبدو أن الطريقة

الوحيدة لبيع هذه الأفلام هو أن تصنعها ، ونادراً ما تلقى الأفلام نفسها الدعم أو المناصرة إنما الدعم للأفراد ، لحماسهم وإخلاصهم واهتمامهم . وفى عالم التسرية فى فرنسا يسمع الإنسان دائمًا عبارة : "إنه أفيش جيد" Une belle affiche ويخطئ الوافدون الجدد فهم العبارة ، فيحسبون أنها تعنى "ملصقًا" جميلا ، ملصقًا ذا قيم جمالية مبهجة . لا شيء من هذا يعنيه التعبير . إنه كما تقول صالة جيدة belle salle فى مطعم ، فإن هذا لا يعنى أنها قاعة جميلة ، بل يعنى أنها مليئة بأناس متميزين ذوى أهمية ، وهكذا "أفيش جيد" إنما يعنى تجميعًا لأسماء غير متوقعة ولعبة إعداد الأفيشات لعبة متسلطة ، واللوحة البيضاء هى السطح السحرى ، الذى يمكن عليه أن تزدوج الأسماء أو تنفرد إلى ما لا نهاية . فى فرنسا إذا اقترحت وضع اسم بيكاسو مقابل اسم بريجيت باردو ، ينبعث الاهتمام فوراً بالفكرة ، أما فى إنجلترا إذا اقترحت وضع اسم جراهام سوذر لاند مقابل اسم أحد أفراد الأسرة المالكة (فى نص أعده أسقف معزول) ، فلن تجد ممولا يبتسم لك ، ثمة المزيد الذى يثير الشفقة ، ففى فرنسا ليس هذا مجرد جنون نحو التحايل والبحث عن كل ما يثير ويدهش ، لكنه توق عميق لرفض تكرار كليشيهات الأمس ، حنين إلى شىء جديد وغامض ، إلى شىء قادر على التحليق ، إلى غير المتوقع ، إلى غير المعروف الذى يتغذى على العشاءات الأخيرة ، ويحشى بالتباهى والوهم ، وسرعان ما تحلق الآمال المسرفة الحمقاء غير المبررة ليعقبها الغضب والحقد ، والإحباط ، ذلك أنه من طبيعة الأشياء نفسها أن تتحطم هذه الآمال المرة بعد المرة ، لكنها- فى أحيان نادرة – تتحقق على نحو باهر . إننا ننظر إلى أفضل الأفلام الفرنسية ونتعجب لماذا نعجز عن فعل مثلها ، لدينا الموهبة والفنيون والوسائل ، لكن المشكلة الوحيدة هى أننا لدينا الكثير من الحس العام ، أو الذوق المشترك ، تلك فضيلة مدنية ، لكنها ليست فضيلة فنية . إن الأخطاء الحمقاء هى الثمن المقابل للإنجازات الرائعة .

والتجربة التى كنا نخوضها هى إعداد صور متحركة دون حدث . والحقيقة أن صيحة الإنذار الوحيدة التى أطلقها المشجعون جاءت بعد أن أعلنت للصحافة أن هذا

الفيلم لا شيء يحدث فيه على الإطلاق . ومن حيث الجوهر فقد كان هذا صحيحًا : رجل وامرأة يلتقيان فى إحدى مدن الأقاليم ، ولا حكاية بعد ذلك ، فقط بعد أسبوع من هذا اللقاء يكون كل منهما قد تغير تغيرًا دراميًا عميقًا غير مرئى . وكانت التجربة هى تدريب الممثلين والإعداد معهم لحياة داخلية قوية . وقد ظللنا نسير معًا عدة أيام ، فى منطقة "الجيروند" ، فى مقهى ، فى بيت مهجور ، فى ميدان ، فى معدية عبر النهر ، نعيد بناء حياة الشخصيات قبل الفيلم وبعده وحوله . بالطريقة نفسها التى يتبعها الممثلون الروس وهم يعدون أعمال تشيكوف . وبعد أن صورنا الأجزاء البسيطة من الحكاية ، أصبح الممثلون يحملون كل فى داخله هذا البناء الداخلى المتماسك ، وإذا كان بريسون قد صور أفلامًا دون ممثلين ، بتدريب الكاميرا على التقاط التعبيرات الحقيقية على وجوه الناس الحقيقيين ، فإننا على العكس كنا نستخدم هذا الكائن المدهش ، الممثل ، كى نخلق انفعالات حقيقية ، ثم نقوم بتصوير مظاهرها الخارجية .

وجين مورو – بالنسبة لى – هى الممثلة النموذجية فى السينما المعاصرة ، لأنها لا تؤدى على أساس بناء الشخصية ، هى تمثل بالطريقة نفسها التى يصنع بها جودار أفلامه ، وأنت معها أقرب ما يمكنك أن تكون من صنع وثيقة للانفعال ، والممثل المتوسط المدرب يقترب من دوره على أساس فهم جيد لمبادئ ستانسلافسكى ، فهو يتعقل الدور ، ويحضر له ، حتى يستطيع بناء الشخصية ، ولديه توجيه واع لما يفعل ، وهو حين يفعل هذا فهو يشابه – بمعنى من المعانى – مخرج السينما التقليدى وهو يعد كاميراته ، إن الممثل يعد نفسه كذلك ، ويخرج لنفسه ، سواء جاء هذا جميلاً أو جاء شيئًا آخر .

لكن جين مورو تعمل كأداة من خلال غرائزها ، إنها تصل إلى حدس داخلى حول الشخصية ، ثم يبدأ جانب منها يراقب ارتجالاتها عنها ، وتتركها تحدث ، وتتدخل أحيانًا تدخلاً طفيفًا مثل فنى ماهر ، حين تريد – مثلاً – أن تواجه الكاميرا وتأخذ

الزاوية الصحيحة منها ، لكنها تظل تقود دفق الارتجال ، بدل أن تحدد ، مقدمًا ، العقبة التى يتعين عليها أن تقفز فوقها . والنتيجة أن أداءها يمنحك سلاسل لا تنتهى من الدهشات الصغيرة ، وفى كل منها لا تستطيع ، لا أنت ولا هى ، أن تعرف ما الذى يحدث بعدها .

وكان أهم نقد وجه إلى "موديراتو كانتابيل" هو أننى لم أحرك الكاميرا بما يكفى ، بل إننى وضعتها ثم سمحت لكل شىء أن يحدث أمامها ، وقيل إن هذا سببه أننى جئت من المسرح ، وأننى لا أعرف شيئًا أفضل . والحقيقة أن هناك قدرًا من التفكير الواعى وراء ما فعلت . والحكاية التى أردنا اقتناصها فى هذا الفيلم ذى الطابع الخاص لم تكن حقيقة خارجية ولا هى داخلية تمامًا : إنك تستطيع القول بأن الشخصيات تسلك على هذا النحو لأنها تقيم على النهر فى مدينة قبيحة ، لكنك لا تستطيع أيضًا تجاهل الطريقة التى تربط هذه الأشياء بها .

وما دمنا قد وجدنا أماكن التصوير ، وهؤلاء الممثلين ذوى القدرات الخاصة ، فقد بدا أن دورى قد انحصر فى أن أضع الكاميرا التى لا تعلق على ما يحدث ، بل تجعلك تراقب - كما تراقب هى تمامًا - تسجيلاً وثائقيا لشىء ما ، شىء يبلغ من رهافته وعدم إمكان لمسه أنك تشعر بأنه يحدث فى الحقيقة . هذا الصمت الطويل ، ومثل تلك اللقطة المقربة لجين مورو وهى تقف أمام سماء بيضاء ، لا يمكن أن يكون لها معنى فى المسرح ، إن شكسبير يمكنه أن يقدم كلمات قوية واستعارات تنقل ما نحاول نحن أن ننقله فى الفيلم عن طريق ثقل الصمت ، وهو لم يكن ما كنا نصوره فى حقيقته صمتًا ، ولم يكن تشكيلاً يابانيًا على شاشة بيضاء فارغة ، بل إن ثمة نظرة فى وجهها ، وحركة طفيفة فى خدها ، تبدو لى صحيحة وصادقة ، لأنها كانت بالفعل فى هذه اللحظة تخبر شيئًا ما ، ومن الممكن ، بالتالى ، أن يكون من الممتع النظر إليه من حيث هو موضوع .

والجانب الوثائقى الخاص فى مثل هذا التصوير ، اقتناص شىء كما يحدث لحظة حدوثه ، إنما يرتبط بالتمثيل ، من حيث إن التمثيل هو دائمًا اقتناص النظرة التى تبدو فى عين شخص آخر .

أعددناالفيلم فى سبعة أسابيع ، بتكاليف بلغت ثمانين ألف جنيه ، وهذه ميزانية سخية فى فرنسا ، وقد استطعت الحصول على أفضل الفنيين (رغم ما يسمعه المرء دائمًا عن عدم كفاءة اللاتين وتشوشهم) ، وتبقى الحقيقة التى يجب مواجهتها وهى أن هذا يرجع إلى أن الفرنسيين على درجة عالية من التنظيم ، قادرون على التوافق ، واسعو الحيلة ، مقتصدون ، ذوو خيال ، وفوق هذا كله مرونتهم فى تفسير امتيازاتهم وقوانينهم الموحدة ، والنتيجة أنك تستطيع الحصول على النتيجة نفسها تمامًا بأسرع وأرخص مما يمكنك فى إنجلترا أو فى أمريكا .

ومسألة التكاليف المنخفضة نسبيا هذه بالغة الأهمية ، لأنها ثمن الحرية ، ببساطة شديدة ، هناك تكلفة تجعل المنتجين عصبيين ، وتكلفة تجعلهم مستعدين للمغامرة . والأفلام الأمريكية باهظة التكلفة لدرجة تجعل المغامرة كبيرة جدًا . وإنتاج برودواى يتم فى مناخ غير صحى بسبب الفزع الذى تسببه المقامرة الرهيبة بالتمويل ، وقد أنفقت عامًا كاملاً فى إعداد فيلم لشركة أنجلو - أمريكية ، ثم تبين أن تكلفته أكثر من أن يكون تجريبيًا وأقل من أن يضمن إنتاجًا ضخمًا ، من الناحية الأخرى فإن الصعود المفاجئ لمدرسة جديدة فى الكتابة للمسرح فى إنجلترا ، إنما يرتبط ارتباطًا وثيقًا بهذه الحقيقة وهى أن المال الذى تتم خسارته فى عمل مسرحى لا يلقى النجاح لا يعوق كثيرًا ، كذلك فإن صعود سينما الموجة الجديدة Nouvelle vogue فى فرنسا يرتبط بأن الفيلم يمكن تنفيذه جيدًا بحفنة من المال يستطيع المولون استثمارها دون أن يفقدوا النوم طول الليل .

وحين عرض الفيلم كاملاً فى "كان" أثار أعنف الجدل ، أربك الناس واستفزهم ودفع بعضهم إلى الغضب العنيف ، بالقدر نفسه نال موافقة وتأييدًا حماسيا من

البعض الآخر ، الشيء المهم بالنسبة لى أننى كنت أتوق توقًا عظيمًا لأن أصنع هذا الفيلم بطريقة خاصة ، وقد فعلت .

بعد أن تم صنع الفيلم ، تم استقباله وتحليله ثم رفضه أو قبوله بمشاعر متكافئة . وفى إنجلترا فإن أعظم خطر يتهدد مثل هذه الأعمال هو اللامبالاة . اللامبالاة فى البداية ، واللامبالاة فى النهاية . إن من المثير للشفقة والأسى أننا - وأنا أتحدث هنا من وجهة نظر فنية - لسنا "أقل هدوءًا" مما نحن عليه .

تصوير الملك لير للسينما

فى "الملك لير" لم نبذل أى جهد لإعادة تكوين شىء لم يوجد مطلقًا ، فلم يكن فى إنجلترا ملك اسمه لير فى يوم من الأيام ، وحكايته هذه لم تحدث ، وقد أراد شكسبير أن يصور عدة حقب متزامنة معًا ، وحتى لم تكن هذه أول مرة يفعلها : فكثيرًا ما كان يخلط - عمدًا - العصور الوسطى والعصور البربرية ، وكليهما معًا بعصر النهضة والعصر الإليزابيثى . لكن لنلق نظرة أكثر قربًا من لير ، إنها تحوى كل شىء ، هى مسرحية بربرية ومن ثم فمضمونها بربرى ، لكن رهافتها وحوارها ينتميان للقرن السادس عشر أو حتى السابع عشر . وبالتالى فحين كنا فى الفترة السابقة على تصوير "لير" ، كنا نركز حول مسألة واحدة - المصممان جورج واكفيتش وأديل إنجار ، والمنتج ميشيل بيركت ، وأنا - هى كيف يمكننا أن نظل سجناء عصر تاريخى واحد .

واحدًا بعد الآخر ، أخذنا أفلامًا تاريخية مختلفة ، وسألنا أنفسنا لماذا تبدو إعادة البناء حتى فى أكثرها اهتمامًا بالتفاصيل ، زائفة وتظل غير قابلة للتصديق؟ ووصلنا إلى استنتاج قانون بالغ البساطة ، لا علاقة له بما تفرضه الوثائق المتعلقة بالموضوع عليك ، ولا ما يمكن أن تثيره عندك . إذا شئت أن تصدق فى تصميم منظر فى فترة

تاريخية ما ، فيجب أن تكون قادراً على أن تتشرب تسعين فى المائة مما ترى دون أن تلاحظه فى الحقيقة. خذ مثالاً حفلة عشاء فى القرن السادس عشر أو السابع عشر ، إذا أعدت بناء المنظر بعناية متحفية ، مع الاهتمام الزائد بأدق التفاصيل ، فستنتهى إلى صورة زائفة ، وسيبدو الأمر كله غير قابل للتصديق ، بصرف النظر عما تقوله لنفسك من أن عشرين أستاذًا جامعيًا - دفعت لهم أجور مرتفعة - قد عملوا فى الفيلم حتى أصبح كل شىء تراه صحيحًا من الوجهة التاريخية . وهذا هو التنافر : أنت حين تعيد بناء فترة تاريخية معينة أمام الكاميرا ، فهذا يعنى أن عليك أن تحاول إعادة بناء انطباع الحياة فى ذلك العصر ، وبالتالى فإن على الكاميرا أن تكون قادرة على ألا تحتفظ بتفاصيل معينة فلا تلقى إليها أى اهتمام .

خلاصة القول أن هناك قانونًا يمكن صياغته كما يلى : كلما غصت أعمق فى ماضٍ سحيق أو غير معروف ، وجب عليك أن تتعمد البساطة ، وأن تقلل عدد الموضوعات غير المألوفة الموجودة فى اللحظة نفسها فى مجال الرؤية . وإذا أردت لعصر تاريخى معين - القرن العاشر مثلاً - أن يبدو صادقًا فى نظر المشاهد فى القرن العشرين ، فيجب أن تكون واعيًا بأن هذا المتفرج لن يستطيع احتمال رؤية أكثر من مائة أو ألف تفصيل مرئى من ذلك العصر ، وسيبقى محتفظًا بالانطباع نفسه عن الواقع ، كما لو أن المسألة تتعلق بعصره هو . لأن الواقع ليس هو الذى يظهر فى الفيلم ، لكنه الانطباع عن الواقع .

وفى الحقيقة إن المشكلة التى ستنشأ عن هذه النقطة هى كيفية تصوير تلك التفاصيل المائة أو الألف وتكوينها . أما نحن فقد جعلنا قاعدتنا الأشكال الصادرة عن الشروط الحية ، وقررنا أن نبدأ بفكرة مؤداها أن العنصر الرئيسى فى حياة المجتمع الذى كان يحيا فيه "لير" هو التناقض بين الحرارة والبرودة ، وثمة عنصر حقيقى ينبع عن حبكة المسرحية يتمثل فى النظر للطبيعة من حيث هى شىء معاد وخطر ، وعلى الإنسان أن يخوض معركته معها ، والمسرحية تتركز حول العاصفة ، لكن المهم من

وجهة نظر سيكولوجية هو التناقض بين الأماكن المغلقة الآمنة والأماكن المكشوفة القاسية ، وهذا يؤدى إلى أن هناك مظهرين للأمن : النار والفراء . وحين بلغنا هذه النقطة بدأنا ندرس حياة الإسكيمو .

ومعظم التفاصيل الواقعية فى فيلم "لير" كانت مأخوذة عن حياة الإسكيمو وشعوب شمال إسكندنافيا ، لأن حياتهم - من وجهة النظر التى تعنينا هنا - لم تتغير سوى تغير طفيف عبر آلاف السنين ، فهى ما تزال تحت سيطرة الشروط الطبيعية الأساسية ، والتناقض بين الحار والبارد . وما إن وصلنا إلى أننا نستطيع أن نأخذ الجانب البصرى فى الفيلم من مجتمع تتمثل مشكلته الأساسية ووظيفته الأساسية فى توفير شروط البقاء فى ظل ظروف مناخية خاصة . هى ذاتها التى تقع فيها أحداث "لير" ، حتى تكشفت أمامنا - فى الوقت نفسه - سلاسل متصلة من العناصر ، استطعنا - عن طريق خيالنا ، وخطوة بعد خطوة - أن نستخلص منها عناصر أخرى . والمركبة التى يسافر بها لير لم توجد من قبل ، ولن توجد أبداً ، لكننا خلقناها استنتاجاً مما نعرف ، بل أكثر من ذلك ، فإن هذه المركبة توضح أننا قد أدخلنا - فى إطار محكوم بدقة - عدداً هائلاً من العناصر التى تنطوى على مفارقة تاريخية . وحتى اللحظة الأخيرة نفسها ، كنا نسيطر - بدقة تبلغ حد الوسوسة - على كل التفاصيل ، وكلما كان علينا أن نختار بين شىء بعيد وغير مألوف ، وشىء قريب ومألوف ، كنا نختار الأخير .

وإذا كان المرء إنجليزيا - ونص "لير" إنجليزى تماماً - فسرعان ما سيعترف بأن تفاصيل فيلم "لير" فى "إنجلترا" لم تعد موجودة أبداً فى أى مكان ، وخلال الألف سنة الأخيرة غير الريف الإنجليزى نفسه إلى ريف اصطناعى . حاول أن تجد اليوم - فى أى مكان من الجزر البريطانية - مكاناً يشبه ما كانت عليه إنجلترا قبل ألف عام . لا يوجد . إذن ما الحل؟ كان هناك - بوضوح - إغراء أن نحذو حذو أيزينشتين فى

تحقيق جلال المشهد التاريخى الملحمى ، مراهنين على اتساع الريف . لكن هذا فخ . فشكسبير لا يلبث طويلاً فى المشهد نفسه ، وأسلوبه فى تغير دائم ، والمؤلف نفسه ، عبارة بعد أخرى ، يراوح - على نحو جدلى - بين ما هو إنسانى وما هو ملحمى .

لذلك ، فمن الأخطاء الدائمة أن تتعامل مع "لير" باعتبارها مسرحية ملحمية ، ولا شىء عند شكسبير يوجد فى حالة خالصة ، ونقاء الأسلوب لا وجود له . وكل من مسرحيات شكسبير تكشف لنا عن التعايش بين النقائض ، وفى لير - وسواها أيضاً - هناك بوجه خاص التعايش بين ما هو جليل وبين لون من الألفة الحميمة الخالصة . وإذا نحن انشغلنا بإعداد مشاهد مترفة وسخية على طريقة المشاهد فى "إيفان الرهيب" مثلاً ، فقد تكون رائعة ، لكنها ليست شكسبير ، ولا هى إنجلترا . كنا نريد شيئًا إنجليزيا خالصًا ، شيئًا نبيلاً وكبيراً ، لكنه فى الوقت نفسه إنسانى وأرضى .

لذلك كنا سعداء أن نجد منطقة "جوتلاند" لمواقع التصوير ، فمن المحتمل أنها على تشابه قريب مما كانت عليه إنجلترا فى ذلك الزمن البعيد الذى عاش فيه "لير" .

ولم تستخدم الألوان لسبب بسيط مرتبط بالموضوع ، جاء نتيجة خبرتى "بلير" على المسرح . إن "لير" عمل معقد إلى درجة أنك لو حاولت أن تضيف إليه أية ذرة أخرى من التعقيد ، فسيختلط عليك الأمر اختلاطًا تامًا . إن المبدأ الأساسى يجب أن يكون الاقتصاد . والفيلم الأبيض والأسود أكثر بساطة ، وهو لا يؤدى لتشتيت الانتباه بالدرجة نفسها. والألوان مناسبة لو استطعت أن تستخدمها على نحو إيجابى ، وهدف اللون أن يضيف شيئًا ، ونحن لدينا هنا أكثر مما يكفى ، وبطبيعة الحال ، فمن الصعب اليوم أن نضمن المال لفيلم بالأبيض والأسود ، وقد مورست علينا ضغوط متعددة كى نصوره بالألوان ، واستخدموا الحجج نفسها المعتادة وهى أن اللون يمكن

أن يحقق أهداف المرء الأسلوبية تمامًا كما يحققها الأبيض والأسود . العقبة الوحيدة كانت أن هذا ليس صحيحًا ، فحتى لو استخدمت لونًا أحاديا فستنتهى إلى شيء أنيق ومبهج ورقيق ، وهذا بالضبط ما لا يصلح "للير" .

الشيء نفسه يصدق على الموسيقى ، فكل ما تفعله الموسيقى فى الفيلم هى أن تضيف إليه شيئًا ، لكن الصمت يشغل فى هذه الحكاية مكانًا بالغ الأهمية ، وشيء عيانى مثل الموسيقى إنما يلائم حكاية أخرى .

هكذا وضعت عملية إعداد "لير" طول الوقت فى طريق الاستبعاد : استبعاد تفاصيل المشهد ، وتفاصيل الثياب وتفاصيل اللون وتفاصيل الموسيقى .

المبدأ نفسه تم الالتزام به فى تصوير الفيلم . وليست هناك مسرحية لشكسبير تعد حكاية واقعية ، مسرحيات شكسبير ليست شرائح من الحياة ، ولا هى قصائد ، ولا هى قطع من الكتابة المنمقة .

هى شديدة التركيب ، إبداعات منفردة ، تتكون من تنوع مدهش من القطع المتناقضة ، جمع بعضها إلى بعض بدهاء وإحكام ، وهى تخلف انطباعًا بالثراء الهائل لأنها تنطوى على كثير من العناصر المتباينة ، ولاقتناص هذه الفسيفساء فى السينما ، حاولنا الابتعاد عن أى أسلوب ثابت للفيلم ، حتى إن بعض المشاهد واقعى جدًا ، خاصة فى الأجزاء الأولى من المسرحية حيث يقوم شكسبير بتجهيز خلفية المشهد لنا ، لكن سرعان ما يزداد التركيز أكثر فأكثر على الشخصيات وخبراتها الداخلية ، وتصبح وسائل شكسبير انطباعية أكثر فأكثر ، ملخصة وموجزة أكثر فأكثر .

فى فيلم مدته ساعتان ، من العبث أن تحاول وضع كل العناصر التى تستغرق خمس ساعات على المسرح . وكان علينا أن نحاول استخدام تقنية سينمائية انطباعية ،

تتمثل فى لغة القطع واعتراض الأحداث لأبعد الحدود ، بحيث يصبح التأثير العام لكل ما هو مسموع ومرئى قادراً على اقتناص رؤية شكسبير الخشنة غير المستوفية غير المنتهية وصوغها فى عبارات أخرى .

احك لى الأكاذيب

"احك لى الأكاذيب" فيلم رئيسى عن عرض فرقة "الرويال شكسبير" لمسرحية "يو . إس" . ظللت طول المقابلة أسأل نفسى: لماذا تبدو "باربرا" متوترة لهذا الحد؟ إن هذه هى المرة الرابعة التى أظهر فيها فى برنامجها التليفزيونى ، وهى شقراء جذابة ، أحبت فيلمى ، وأنا سعيد بأننى فى نيويورك وأننى أتحدث إليها ، وما إن انتهى العرض حتى استدعيت للتليفون ، وحين رجعت كانت يداها ترتعشان ، وكان سيل من السباب قد وصلها قاطعًا مسافة طويلة ، من بيتسبرج : "كنت أظنك فتاة طيبة ، والآن أراك تشاركين فى هذا العرض المشين المقرف" .

كنا نتحدث عن فيتنام . "لماذا لم تسألى هذا الشخص الإنجليزى عن فظائع الفيت – كونج؟ لماذا لم تقولى له : "وماذا عن الكونج؟ " كانت باربرا مهتزة مستثارة : "ربما كان على حق ، ربما كنت أنا مضيت بعيداً ، لم يكن يجوز أن أفعل هذا – نحن يجب أن نكون موضوعيين ..." .

ثم مضينا عبر ممر كى نجرى مقابلة أخرى للإذاعة – الضوء الأخضر ، نحن على الهواء ، نظرت عبر الميكروفون إلى باربرا ، كان وجهها مغلقًا لا ينم عن شىء ، وجاء السؤال الأول فى صوت جاف وغير ودود : "وماذا عن فظائع الجانب الآخر؟" وفى الصباح التالى ، على البرنامج التليفزيونى ، أحست هى وشريكها لاعب "البيسبول" أنهما مضطران للاعتذار للجمهور الذى لم تتوقف شكواه عبر التليفون طول اليوم : "إن عليكم أن تستمعوا لكل جوانب القضية ، لكننى كنت ضد كل كلمة قالها" .

بوب ولوى رجلان لطيفان ، أشيبان ، صحفيان متمرسان ، لهما أيد دافئة وعيون ناعمة متوترة ، حيث كان يتم تجهيز الكاميرات تحدثا إلى عن المأزق فى فيتنام ، عن الإحباط ، وأيام الأمم المتحدة ، وقالا إن هذه الحرب بلغت الحد المطلق فى البشاعة ، حتى إن النابالم لن يجعلها أسوأ مما هى عليه ثم دارت الكاميرات ، فانزلقا بسرعة إلى ثياب الدور العام .

"مستر بروك – فى فيلمك اقتباسات من كتاب عن التعذيب الأمريكى ، لماذا من أجل الإنصاف لم تقتبس أيضًا من" وماذا عن فظائع الفيت كونج؟" . "ماذا لو أن ألمانيا النازية؟".

كنت أود أن أرد الهجوم غاضبًا ، لكن شيئًا ألجمنى ، لم أكن أرى وجوه الصقور ، فالعيون ناعمة متوترة تلتمس أن تكون مفهومة : نرجوك اعرض علينا جانبى المسألة ولن يكون الأمر سيئًا بعدها . نرجوك قدم لنا وجهة نظر متوازنة .

التوازن ، يومًا بعد يوم نرجع بالموضوع نفسه . وبطبيعة الحال ، اثنان أسودان لا يصنعان واحدًا أبيض ، إنهما يقولان : نحن نفهم هذا ، ولا تعتقد أننا لا نعرف أن الحرب يمكن أن تحدث أشياء مريعة ، لكن لماذا لا تزعج سوانا؟ لماذا – وأنت الإنجليزى – اخترت سفارتنا وحدها كى تقف أمامها؟ لماذا لا تحتج على فظائع الطرف الآخر؟ لا توجه اللوم إلى هوشى منه؟

وكنت أفسر أن أمريكا موضع اهتمامنا لأنها جزء منا ، وهى ترتكب فظائعها بأسمائنا جميعًا ، يقولان : رغم ذلك فإن فيلمك يبدو مثقلا دون ضرورة ، وأنت لم تمنح قضيتنا الفرصة الكافية . أسألهم : أية قضية؟ دون أن أثرثر كثيرًا . فحين تسمع كلمات مثل "مقاومة العدوان" ، أو "رسم الخطط" تتضاءل حجج الدفاع إلى حد كبير .

"عزيزى مستر بروك ، وماذا تقول فى أننا ذهبنا لإنقاذ إنجلترا وفرنسا من الألمان؟"

"أريد أن أسألك سؤالاً بسيطًا : لو أن بريطانيا العظمى تخلت عن جيشها كله ثم هوجمت؟ ..." .

وتتدفق الكلمات . وتتقاطر ، سؤال وجواب ، وكلاهما يبرر ويضع أشكالاً حتى تنتهى إلى صيغة ، إلى تعويذة . يومًا بعد يوم ومرة بعد مرة ، بعدوانية أو برقة ، شباب عاديون متوترون ، سيدة فى منتصف العمر ، كتاب أعمدة فى الصحف ، كلهم يسألون : لماذا صنعت الفيلم؟ ثم يضيفون – ساخرين أحيانًا لكنهم يائسون أغلب الأحيان – هل تظن أنك بهذا تساعد على إنهاء الحرب؟ . وأسأل نفسى السؤال نفسه مرة أخرى : ماذا تعمل؟

يقال إن "زواج فيجارو" بدأت الثورة الفرنسية ، لكننى لا أعتقد بهذا القول . لا أعتقد أن المسرحيات والأفلام والأعمال الفنية تعمل على هذا النحو ، وتبدو لوحة جويا "أهوال الحرب" ولوحة بيكاسو "جرنيكا" كأعظم النماذج فى هذا السياق ، ولكن أيهما لم تكن لها نتائج عملية . ربما كنا نحن الذين نسىء إلى أنفسنا حين نطرح السؤال الخاطئ : هل فعل الاحتجاج هذا سيؤدى إلى إيقاف القتل؟ نحن نطرح السؤال ونحن نعرف أنه لن يوقفه ، لكننا نبقى نصف آملين أن تحدث المعجزة ويؤدى إلى إيقافه ، ثم لا يؤدى ، ونحس بأننا قد خدعنا . إذن ... هل يستحق هذا الفعل أن يحدث؟ وهل هناك اختيار؟

فى صيف ١٩٦٦ التقى عدد من الممثلين والكتاب والمخرجين بالإضافة إلى موسيقى ومصمم فى مسرح "الرويال شكسبير" وبدأوا العمل فيما أصبح أخيرًا عرضًا بعنوان "يو . إس" (نحن – الولايات المتحدة) . ولم يكن هذا فعلا من جانبنا لكنه كان رد فعل . رد فعل تجاه فيتنام التى لم يكن ممكنًا تفاديها آنذاك ، لأنها كانت تفرض نفسها علينا . لم يكن هناك خيار . كانت ثمة صورة تطاردنا دائمًا ، وهى لا تزال تزعج كثيرين من الأمريكيين ، صورة شخص ما يقتل فى عرض الطريق ، ولا أحد

يتحرك فى النوافذ ، حاولت أن أضع فى كلمات أننا لا نود أن نبقى صامتين فى نوافذنا ، رغم أن اختيارنا للفعل ربما لم يكن أكثر من إطلاق صرخة مشوشة غير واضحة . قدمت هذا الشرح ، فكان المستمع يهز رأسه غير مقتنع ، وأرى أنه يود أن يقول : لكنها ليست سوى استجابة انفعالية .

كلمة "انفعال" كانت أسوأ الكلمات على الإطلاق ، تقترن دائمًا بوصف "ليست سوى" فيقال إن هذا ليس سوى موقف انفعالى ، وهذه ليست سوى حجة انفعالية ، وكلما كان الشخص الآخر أكثر ذكاء ، وهو بالتالى أكثر تشككا فمن الطبيعى أن يصبح كذلك ، والفاشية قد علمتنا أخيراً أن نحذر الفخاخ الانفعالية . بدل هذا الفخ أطبق علينا فخ آخر .. أن نسيء الظن بالفعل الصادر عن الشعور ونراهن بكل ما نملك على العقل وحده .

فى "يو . إس" كتب دينيس كانان : "إن هذه حرب العقل . حرب يديرها خبراء الإحصاء والطبيعة والاقتصاد والطب العقلى والتاريخ والرياضة ، حرب يديرها الخبراء فى كل شيء والمنظرون من كل مكان ، وأساتذة الجامعات هم مستشارو الرئيس . حتى مختلف صور البشاعة يمكن للمنطق أن يبررها" .

كنت أناقش تلك الأمور مع موراى كمبتون ، ولعله أكثر الصحفيين السياسيين حدة ، فأشار إلى حقيقة بسيطة : "إن كل هؤلاء الذين يتناقشون حول فيتنام قد وصلوا إلى الاقتناع بأنها مناظرة أو مجادلة أمريكية كبرى ، وظلوا على نسيانهم أنها حرب" . وبدت كلمة "المناظرة أو المجادلة" صحيحة تمامًا . فتلك هى الموسيقى التى تبعث الطمأنينة إلى نفوس متحاورين كثيرين يطلبونها .

"استمع لوجهة النظر هذه ..." ، "أنت مقيد بوجهة نظرك أنت ..." حتى أولئك الأكثر غضبًا ، والذين يصبحون أكثر يأسًا لاستحالة أن يسمعهم أحد أو أن يكون لهم

تأثير فى الأحداث ، كانوا لا يزالون يجدون الراحة فى حقيقة حرية الكلام . على عكس ألمانيا النازية ، إنهم يقولون إن المجتمع الذى تعلن فيه كل الحقائق لا يمكن أن يكون معتلاً فى أعماقه . حتى وجهة النظر المعقولة هذه ليست معقولة تماماً ، ففى كل مكان يسمع الإنسان عن تنامى الرقابة الذاتية ، على نحو ما رأيت فى برامج التليفزيون ، رقابة لا تقوم على شىء سوى خوف لا اسم له ، وهذه الرقابة الذاتية لا تمنع الناس كثيراً من أن يقولوا الأشياء كما سمعوها ، وهكذا لا تؤدى المناظرة الكبرى إلى أى شىء . والاقناع لا يقنع أحداً ، رغم الصحف كلها والكتب كلها تصدم الإنسان رغبة الناس الضئيلة فى أن يعرفوا المعلومات . وشوارع سايجون تنقلها الأقمار الصناعية إلى شاشات التليفزيون ، لكن أهوالها لا تنفذ إلى الناس . ويستنتج موراى كمبتون : "إن هذا شىء أكثر بشاعة من معسكرات الاعتقال ، لأن هذه المرة كل إنسان يرى ويعرف" ، كل إنسان . ويبدو لى أنه لم يكن يتكلم عن الأمريكيين وحدهم .

وكان أكثر الأسئلة إثارة للشكوك أسهلها فى الإجابة : من أين جئت بالمال؟ ذلك أن المال الذى تكلفه الفيلم لم يأت من إنجلترا ولا من أوروبا ولا من شركة فى هوليوود ولا من أى منتج أخر ، لأن هؤلاء جميعاً رفضوا المشروع ، وتقدم سبعون أمريكيا ، كل على حدة ، لم يكونوا من الأثرياء بل من المهنيين ، أطباء ورجال أعمال ، أحسوا بأن هذا الفيلم يجب أن ينجز .

وقد دعانا واحد من الصقور " لم يكن يخشى الحقيقة" إلى فيتنام على نفقته الخاصة – لكن هذا لم يكن مكان قصتنا . وكان أحد العناوين المقترحة للفيلم هو "فيتنام – حكاية من لندن" . كنا مثل الذى يأخذ عينة من الماء ، وهو يعرف أنه حين يضع قطرة من ماء المحيط تحت المجهر سيكتشف العناصر نفسها الموجودة فى بقيتها .

فى المسرح، فى إنجلترا ، كانت نهاية العرض هى الصمت ، المواجهة بين "الولايات المتحدة" وبيننا "نحن" : فيتنام ولندن . توقف الممثلون عن التمثيل وظلوا

ساكنين ، وقد حولوا اهتمامهم إلى مهمة خاصة يقدرون فيها آراءهم الشخصية فى ضوء أحداث النهار وعرض المساء . رغم أن بعض الجمهور لم ير فى ثباتهم غير موقف عدائى ، يعبر عن اعتقادهــم بأنهم أفضل من الآخرين وأنهم يوجهون لهم الاتهام . وبعضهم اعتبر هذا الصمت إهانة ، وبعضهم اعتبره هروبًا من الموقف ، كما أن البعض رأى العمل دعاية شيوعية صارخة ، ولم ير سارتر سوى ستارة حمراء وكتب عن هذا ، ووثبت سيدة إلى المسرح لتمنع ممثلا من إحراق فراشة وهى تصيح : "انظروا، إنكم تستطيعون أن تعملوا شيئًا ..." وأحيانًا ، بعد جلوس يدوم عشر ثوان أو خمس عشرة ثانية ، يبدأ الغرباء بعضهم عن بعض تمامًا فى الحديث أحدهم مع الآخر، وقد يغادرون المسرح معًا ، أصبح الصمت صفحة بيضاء يستطيع كل من شاء أن يطالع فيها تعصبه الشخصى وهو يكتب اسمه ويعلن عن نفسه .

أما فى الفيلم ثمة راهب صامت يحرق نفسه فى سايجون ، وواحد من جماعة "الكويكرز" يحرق نفسه فى واشنطن فى صمت أيضًا ، وفى لندن لا يستطيع رجل وامرأة أن يتبادلا كلمة واحدة ، والمراقبون فى النوافذ لا يصدر عنهم أى صوت . هل كل الصمت هو نفسه؟

كتبت "الكريستيان سابنس مونيتور" إن "الذوق الفاسد يؤدى للبذاءة .." وكلمة "معاد لأمريكا" كانت تلدغنى فى كل مرة . هل يمكن أن أقبل هذه الصفة؟ وأنا لا أرى نفسى معاديًا لأولئك الناس ، ولا لتلك البلاد التى أحبها وأزورها .

كذلك قالوا عن الفيلم إنه "معادٍ لفيتنام" وقد أدهشنى هذا الوصف للوهلة الأولى حتى عرفت أن "معادٍ لفيتنام" هى صياغة موجزة لمعنى " معادٍ للحرب فى فيتنام" ، إذن فإن معادٍ لفيتنام ، تعنى "مناصر لفيتنام" ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى "معاد لأمريكا" فهى صياغة موجزة يجب أن تقرأ على أنها "معاد لهذا التحطيم الوحشى للنموذج الأمريكى" بما يعنى "مناصر لأمريكا" وفى "نورث كارولينا" ، رأينا أن هذا صحيح .

كنا نعرض الفيلم فى جامعة ديوك (طلب رئيس جامعة ميتشجان سرا من المسئول عن العرض أن يسحب الفيلم)، ووجدنا أنفسنا وسط عالم من الدفء والتعاطف والحيوية والفهم والحماسة، ولا حاجة للقول : واليأس أيضاً .

وبعد يوم تقضيه فى هذه الصحبة ، يمكنك الاقتناع بأن معارضة الحرب سرعان ما ستصبح طاغية على كل ما عداها ، وحقيقة الأمر أنك تستطيع أن تخرج من أمريكا بالانطباع الذى تختاره . وهذا يتوقف على من تحدثت إليه أخيراً ، ومن ثم يمكنك القول بأن فيتنام تخيم على كل شىء ، أو يمكنك القول بأن الحياة تمضى غير متأثرة بالحرب ، وكلا القولين صحيح .

أكثر الأمور إزعاجًا تمثل فى تلك القلة التى اختارت أن تنظر إلى ما وراء فيتنام وتتساءل عن نوع "السلام" العالمى الذى يمكن أن تؤدى إليه ، فمن المعتقد - عاجلاً أو آجلا - أن ذلك الخطأ الفيتنامى سيتم تصحيحه ، وأن الأيام الطيبة ستعود . وفى حكاية "بونى وكلايد" وجدت الأمة صورتها : إطلاق النار من نافذة السيارة والضرب العنيف وإطلاق الرشاشات والتمثيل بالجثث ، ثم فى لحظة تالية على الطريق الرئيسى تشرق الشمس ، ويصبح الدم شيئًا يمت إلى الماضى ، راح ، لا علاقة لنا به الآن ، ليس هنا ، فهنا ليس غير الدفء والصداقة وأن تكون شابًا جذابًا ، ينتظرك مستقبل باسم على بعد خطوة واحدة ، لا نهاية ولا مقاطعة ولا موت .

الحقيقة علاج جذرى ، ولها تأثير خطر مثل كرة الثلج التى تتضاعف باستمرار ، وهى تؤذى حين تعتاد الشعوب أو الأمم على حكاية الأكاذيب . والأمة التى يقال لها إنها لا ترتكب خطأ حين تذهب لمحاربة الشيوعية ، تصبح أميل لأن تعانى القلق والفزع لخسارة المعركة فى فيتنام ، كانت الجماعة فى حجرتى بالفندق صامتة مدة دقيقة ، ثم صاح أحدهم فى لهجة رجل الإعلانات : "احك لى الأكاذيب عن فيتنام ، لأن الحقيقة تجعلنى أفقد أعصابى..." وانفجرنا جميعًا ضاحكين ، فقد تمت استعادة الخيال ، ولم تعد هناك حرب فى فيتنام .

اجتماعات مع رجال مرموقين

هذا الفيلم حكاية . حكاية ليست صادقة تمامًا ، هى شرقية بعض الشىء ، أحيانًا صحيحة ، وأحيانًا ليست كذلك ، أحيانًا داخل الحياة وأحيانًا خارجها ، مثل الأسطورة . وهى تروى كأسطورة فى الماضى السحيق ، بهدف أن تتابع بطريقة معينة بحث الباحث ، وهو الشخصية الرئيسية فيها .

وقد بنى الفيلم كله على هذا الخيط الأساسى الواحد .. هذا شىء يختلف كل الاختلاف – من حيث البناء – عن كتاب جورج جوردجيف "اجتماعات مع رجال مرموقين" . إن الباحث يبدأ البحث وكلما مضى فيه تغير لونه وتغير انتظامه وتغير إيقاعه ، لكنه يظل يتقدم حتى يبلغ درجة معينة من الشدة ، الفيلم إذن ، تعبير مباشر لمن يشاهده عن بحث يتنامى والإحساس بتنامى هذا البحث وتغير مذاقه هو ما يهدف الفيلم إلى عرضه .

وبهذا المعنى ، فإن عليك أن تترك الفيلم يغمرك كى تستطيع تتبع العملية الرئيسية ، أما إن سألت نفسك أسئلة منطقية عن التحولات التى تحدث ، فإن هذا سيقيم أمامك عقبة ، لا أظنها ستكون موجودة دون ذلك .

أثناء إعداد الفيلم تساءل الكثيرون : كيف يمكن لشكل وثائقى مثل السينما أن يعرض أناسًا فى حالة خاصة من التطور الداخلى ، سادة أو فى سبيلهم لأن يصبحوا سادة ، ما لم تقدمهم عن طريق أشخاص حقيقيين ، إن الممثل الذى يملك بداخله إمكانيات أن يصبح رجلاً مرموقًا لا يستطيع خلال شهرين أو ثلاثة من التدريبات أن يصبح واحدًا منهم ، وأن يستبقى هذه الحالة مدة سنة أو شهر ، لكنه يستطيع أن يستبقيها المدة التى تكفى لقطة تعرض فى فيلم ، ولن تكون هذه كذبة ، ستكون كذبة لو أنه مضى خارج جماعة الفيلم وبدأ تكوين جمعية سرية للنخبة . لكنها يمكن أن تكون

صادقة طوال الفترة التى يستغرقها وقوفه أمام الكاميرا ، مع ملاحظة أن هذه اللحظة هى التى تنقضى بين أن يصبح المخرج آمراً ببدء التصوير (أكشن Action) ثم يأمر بإيقافه (اقطع Cut) وهى لا تستغرق عادة سوى ثوان قليلة ، ونظراً لأنه ممثل ، فهو يستطيع - لفترة محدودة من الزمن - أن يصبح طريقًا مفتوحًا إلى ما وراء ذاته العادية .

وكتاب جورد جييف "اجتماعات مع رجال مرموقين" ، حين صادفته أول مرة أدهشنى أنه يمكن أن يكون قصة مفيدة أحكيها لجمهور عريض فى هذه اللحظة من نهاية القرن العشرين ... من حيث هو كتاب ، فلا يمكن أن يصل إلا لجمهور محدود، لكننى أحسست أنه فيلم يمكن أن يصل لجمهور أوسع ، وفيه سيجد كل شخص شيئًا ما ينطبق عليه أشد الانطباق . هنا ، مَنْ يمكن أن أسميه بطلاً من زماننا، شاب يمكن أن تتوحد به ، لأن موقفه الابتدائى أن به جوعًا شديداً للفهم ، ويقينًا بأن الإجابات التى قدمها العالم له لا ترضى مطالبه؟

وهذا موقف يستطيع أن يجمعنا كلنا معًا بطرق مختلفة ، ومن نقطة البداية هذه تنطلق حكايته - بطريقة غير نظرية ، مباشرة ، وبطولية - فتعرض لنا طرائق الإحساس بما يعنيه أن تعمل على تطوير هذا الجوع إلى بحث حقيقى ، وماذا يعنى أن تكون باحثًا ، وماذا يجب أن يكون عليه الباحث ، وماذا يتطلب البحث حتى لا يحدث التخلى عنه ، وما العقبات المتوقعة والمكافآت الموجودة فى هذا السبيل ، ثم ما الذى يمكن أن يوجد ، حقيقة ، فى النهاية .. ونهاية الحكاية ليست شيئًا مما يعتقده الناس بسذاجة ، فهى ليست حكاية رجل يبحث ثم يجد جوابًا .. نهاية الحكاية تكشف لنا - بمباشرة تامة - أن الإنسان الذى يبحث يجد المادة التى تعينه على مواصلة البحث ، أبعد وأعمق .

وثمة اجتماع أو لقاء واحد فقط مهم فى حياة الفرد ، يؤدى لتغيير شىء ما ، وهذا يحدث حين يلتقى شخص بآخر يملك أكثر مما لديه ، ويود اقتسامه معه ، وما الرجل المرموق؟ كل إنسان على هذا النحو هو مرموق ، لكنه لا يعرف ، ولو استطاع الفيلم أن يساعدنا بأن يقدم لنا ولو حتى نكهة هذه الإمكانيات ، فلن نكون قد أضعنا الوقت فى مشاهدته .

الفصل التاسع

الدخول فى عالم آخر

القناع – الخروج من قوقعتنا

من الواضح أن هناك أقنعة وأقنعة ... هناك شىء بالغ النبالة ، بالغ الغموض ، بالغ الاستثنائية ، هو القناع وشىء منفر ، خسيس حقا ، باعث على الغثيان (وله قدر كبير من الشيوع فى فن المسرح فى الغرب) وهو يدعى أيضًا بالقناع . هما متشابهان من حيث أن كليهما شىء يمكن أن تضعه على وجهك ، لكنهما مختلفان اختلاف الصحة عن المرض .

ثمة قناع واهب للحياة ، يؤثر فيمن يضعه وفيمن يشاهده على نحو إيجابى ، وثمة شىء آخر يمكن أن يوضع على وجه كائن إنسانى مشوه فيجعله أكثر تشوهًا ، ويعطى انطباعًا للمتفرج المشوه بأن الحياة أكثر تشويهًا مما يراها على نحو عادى ، والاثنان يسرى عليهما اسم واحد هو "الأقنعة"، وهما قد يبدوان متشابهين للمراتب العابرة ، وأظنه قد أصبح الآن مقبولا على مستوى العالم القول بأننا جميعًا نضع أقنعة طول الوقت ، لكن فى اللحظة التى يتقبل فيها المرء هذا القول على أنه حقيقى ، ويشرع فى طرح الأسئلة على نفسه حوله، فهو يلاحظ أن تعبيرات الوجه المعتادة إما أنها تخفى ما لا ينسجم مع ما حدث فعلا فى الداخل (ومن ثم فهى قناع بهذا المعنى) ، وإما أنها وصف مزوق أو مزخرف ، أى إنها تقدم العملية الداخلية، لكن فى ضوء ينقيها ويزيدها جاذبية ، وهى من ثم تقدم طبعة كاذبة لها – الشخص الضعيف يضع وجهًا قويا ،

والعكس صحيح . والتعبير اليومى قناع بمعنى أنه إما أن يكون تغطية أو كذبة ، وليس على اتساق مع الحركة الداخلية . إذن ، ما دام وجه الإنسان يؤدى عمل القناع ، فما الهدف من وضع وجه آخر؟

لكن الحقيقة أن المرء لو تناول هاتين الفئتين : القناع المرعب والقناع الطيب ، لرأى أنهما يعملان بطريقتين مختلفتين كل الاختلاف . والقناع المرعب هو الأكثر استخداماً بشكل دائم فى المسرح الغربى ، وما يحدث هنا أن فرداً - عادة ما يكون مصمم المناظر - يطلب إليه أن يصمم قناعًا ، فيبدأ العمل منطلقًا من شيء واحد هو تخيله الذاتى ، وماذا بوسعه أن يفعل سوى هذا؟ هكذا يجلس أحدهم أمام لوحة الرسم ، ويستخرج من المنطقة السابقة على الشعور ، واحداً من ملايين أقنعته الخاصة الكاذبة أو المشوهة أو العاطفية ، ثم يعلقه على شخص آخر ، وهكذا ستحصل على شيء ربما هو - بمعنى من المعانى - أسوأ من كذبتك أنت الخاصة ، لأن أحدهم يكذب عن طريق الصورة الخارجية لكذبة إنسان آخر . لكن ما هو أسوأ من ذلك أن كذبة ذلك الشخص الآخر ليست صادرة عن الشعور لكنها نابعة عما قبل الشعور ، وهى - بالتالى ، وبصورة أساسية - أكثر قذارة . لأنك تكذب عن طريق الحياة المتخيلة لشخص آخر . من هنا فإن معظم الأقنعة التى تراها - فى الباليه وما إلى ذلك - لا تخلو من شيء مرضى فيها ، لأنها جانب من جوانب ما قبل الشعور الشخصى ، وقد تجمد . ومن ثم يصل إليك انطباع صورة شيء غير حى ، ينتمى أساسًا إلى تلك المناطق الخفية من الإحباطات والإنجازات الناقصة ذات الطابع الشخصى .

أما القناع التقليدى فيعمل بطريقة معاكسة تمامًا ، القناع التقليدى - فى جوهره - ليس قناعًا بالمرة ، لأنه صورة للطبيعة الأساسية ، بعبارة أخرى : القناع التقليدى هو رسم لوجه إنسان دون قناع .

وعلى سبيل المثال ، فإن أقنعة أهل بالى التى استخدمناها فى "اجتماع الطير" كانت أقنعة واقعية بمعنى أن الملامح فيها - على عكس الأقنعة الإفريقية - ليست

مشوهة ، بل هى طبيعية تمامًا ، وما يلاحظه المرء هو أن الشخص الذى يصممها - تمامًا مثل الشخص الذى ينحت الرءوس فى "بونراكو" - وراءه آلاف السنين من التراث فى مراقبة الأنماط الإنسانية مراقبة دقيقة ، لدرجة أن الحرفى الذى يقوم بتصميم الأقنعة - جيلا بعد جيل - لو أنه انحرف قدر ملليمتر واحد إلى اليمين أو اليسار ، فإن هذا يعنى أنه كف عن إنتاج النمط الأساسى ، وأصبح لما ينتجه قيمة شخصية . لكنه لو كان مخلصًا كل الإخلاص لهذه المعرفة التقليدية - يمكنك أن تصفها بأنها تصنيف سيكولوجى تقليدى للإنسان ، ومعرفة مجردة بالأنماط الأساسية - فستجد أن ما ندعو قناعًا هو فى حقيقته شىء مضاد للقناع .

القناع التقليدى رسم حقيقى للملامح ، رسم لملامح الروح ، صورة فوتوغرافية للشىء الذى لا تراه إلا فيما ندر ، لدى الكائنات الإنسانية الصادقة المنطلقة فقط ، إنه غلاف خارجى بمعنى أنه انعكاس تام وحساس للحياة الداخلية . لهذا السبب فأنت تجد فى القناع المحفور بهذه الطريقة - وسواء كان نحتًا للرأس على طريقة أهل بونراكو ، أو قناعًا واقعيًا على طريقة أهل بالى - أن السمة الأولى التى تميزه هى أنه لا شىء مرضٍ فيه ، وليس فيه انطباع بالموت حتى لو كنت ترى قناعًا لرأس متقلصة معلقًا على جدار . إنه ليس قناعًا للموت ، على العكس فهذه الأقنعة ، رغم أنها بلا حركة ، تبدو وكأنها تتنفس أنفاس الحياة ، وبافتراض أن الممثل قد مضى بضع خطوات ، فإنه فى اللحظة التى يضع فيها القناع يصبح حيا بعدد لا متناه من الطرق . قناع من هذا النوع له هذه الخاصية وهى أنه حين يوضع فوق وجه إنسانى ، وإذا كان الكائن الذى وراءه حساسًا بمعانيه ، يكتسب قدرًا من التعبيرات التى لا تنضب أبدًا .

اكتشفنا هذا أثناء التدريب معهم ، حين يكون القناع معلقًا على الجدار ، فإن شخصًا يستطيع - على نحو أخرق وزائف - أن يضفى عليه صفة ما ، كأن يقول : "آه ، هذا الرجل المتكبر" وتضع القناع ، فلا تعود قادرًا على أن تقول "هذا هو الرجل

المتكبر" ، لأنه يمكن أن يكون فى نظراته تواضع أو تواضع يشيع فى رقة ، وهذه العيون الواسعة المحدقة يمكن أن تعبر عن العداء أو تعبر عن الخوف ، وهى تتحول وتتحول بغير نهاية ، ولكن داخل النقاء والشدة للإنسان غير المقنع التى تكشف عن طبيعتها الداخلية العميقة بشكل دائم .. وعلى هذا النحو ، فإننى أعتقد أن التناقض الأول والأساسى هو أن الأقنعة الحقيقية هى تعبير عن شخص غير مقنع .

سوف أتحدث من واقع تجربتى مع أقنعة أهل بالى ، لكن ينبغى أن أعود خطوة واحدة للوراء قبل ذلك . إن واحداً من التدريبات الخشنة الأولى التى يمكنك أن تجريها مع الممثلين ، والتى يستخدمها الكثير من المدارس المسرحية ، حيث تستخدم الأقنعة ، هو وضع قناع أبيض ، أملس ، خالٍ من أى تعبير ، على وجه شخص ما ، فى هذه اللحظة التى تأخذ فيها وجه شخص ما بعيداً بهذه الطريقة ، يحدث أكثر الانطباعات إثارة ، فجأة تجد واحداً يعرف أن هذا الشىء الذى يعيش به الإنسان ، والذى يعرف أنه فى حالة تحول دائم ، لم يعد موجوداً بعد . إنه إحساس طاغ واستثنائى بالانعتاق والتحرر .

هذا أحد التدريبات العظيمة لدرجة أن كل من يمارسه للمرة الأولى سيظل يعتبر تلك اللحظة بالغة الأهمية : فجأة يجد الواحد نفسه – ولفترة معينة – وقد تحرر من ذاتيته الخاصة ، ومع هذا التحرر ينبعث مباشرة وعلى نحو لا يقاوم ، الوعى بالجسد ، لدرجة أنك إذا أردت أن تجعل الممثل واعيًا بجسده .. فبدل أن تشرح له وتقول : "إن لك جسداً ، وينبغى أن تكون واعيًا به" ضع صفحة بيضاء على وجهه ، وقل له : "والآن انظر حولك" وسوف لن يفشل أبداً فى أن يعى وعيًا حاداً كل الأشياء التى ينساها فى العادة . ذلك أن كل طاقة الانتباه قد تحررت من الانجذاب نحو ذلك القطب المغناطيسى المعلق فوق ، هناك على القمة .

الآن نرجع لأقنعة أهل بالى ، فحين وصلت وقام الممثل البالى الذى يعمل معنا بمدها أمامنا تدافع كل الممثلين – مثل الأطفال – وألقوا بأنفسهم على الأقنعة

يلبسونها، ويندفعون فى الضحك ، ينظر أحدهم إلى الآخر ، وينظرون فى المرآة ، ويهرجون ويمزحون كمن فى حفلة راقصة أو كالأطفال حين ترفع أمامهم غطاء السلة الكبيرة الملأى بالملابس . ونظرت نحو الممثل البالى ، كان مرتعبًا ، وقد أصابته صدمة مثل صدمة الحرب . لأن هذه الأقنعة كانت مقدسة عنده . ونظر نحوى متوسلاً ، فأوقفت كل شىء تمامًا ومباشرة بمجرد أن قلت كلمتين فقط أعادتا تذكير الجميع بأن هذه الأقنعة ليست ألعابًا نارية تطلق فى أعياد الميلاد . ونظرًا لأن جماعتنا قد عملت معًا فترات كافية تحت مختلف الظروف والأشكال . فإن الاحترام الكامل موجود ، لكن الأمر كان على طريقتنا الغربية النموذجية : مجرد نسيان . كان الجميع متحمسين مستثارين ، لكن مع أقل تذكرة لهم رجعوا ملتزمين منضبطين .

لكنه كان قد أصبح واضحًا أن الأمر لم يستغرق عدة دقائق ، تم خلالها نزع القداسة عن الأقنعة نزعًا تامًا ، لأن هذه الأقنعة سوف تلعب أية لعبة تريدها أنت ، وكان الأمر المثير هو أننى قبل أن أوقف الممثلين ، أى حين كان الجميع يعبثون بها ويلهون ، بدت لى تلك الأقنعة نفسها أنها ليست أفضل كثيرًا من ألعاب أعياد الميلاد ، لأن هذا بالضبط هو ما كانت تستثمر فيه . إن القناع طريق ذو اتجاهين فهو طوال الوقت يرسل رسالة للداخل ويسقط أخرى للخارج ، وهو يعمل حسب قوانين الصدى أو الترديد ، ولو كانت غرفة الصدى مكتملة ، فإن الصوت الداخل إليها والصوت الخارج منها هما انعكاسان ، وثمة علاقة كاملة بين غرفة الصدى ، وبين الصوت ، أما إذا لم تكن كذلك فستصبح أشبه بمرآة مشوهة الأبعاد ، وهنا حين يرد الممثلون باستجابات مشوهة ، فإن القناع نفسه يتخذ وجهًا مشوهًا .. وفى اللحظة التى بدأ الممثلون فيها من جديد ، بهدوء واحترام هذه المرة ، بدت الأقنعة مختلفة ، وأحس الناس الذين بداخلها إحساسات مختلفة .

إن أعظم سحر للقناع ، والذى يتلقاه كل ممثل منه ، هو أنه لا يستطيع أن يحدد كيف يبدو عليه ، لا يستطيع أن يحدد أية انطباعات سيثيرها ، رغم ذلك فهو يعرف ...

أنا نفسى قد وضعت عدداً كبيراً من هذه الأقنعة ، حين كنا نعمل بها ، من أجل أن أتفحص بنفسى هذا الانطباع غير العادى . أنت تفعل أشياء يقول لك عنها الآخرون فيما بعد "إنها كانت أشياء غير عادية" وأنت لا تعرف ، أنت فقط قد وضعت القناع وأديت حركات معينة ، وأنت لا تعرف ما إذا كانت ثمة علاقة بينها أو لم تكن ، وأنت تعرف أنه لا يجب عليك أن تفرض شيئًا بذاته ، أنت تعمل بطريقة ما ، ولا تعرف على نحو عقلى خالص ، لكن الحساسية للقناع موجودة على نحو آخر ، وهى شىء يمكن تنميته وتطويره .

وإحدى التقنيات المهمة التى يستخدمونها فى بالى هى أن يبدأ الممثل البالى بالنظر إلى القناع ، والإمساك به بين يديه ، إنه يطيل النظر فيه ، حتى يبدأ هو والقناع فى أن يصبح كل منهما انعكاسًا للآخر ، ويبدأ فى الإحساس ، جزئيًا ، بأن القناع وجهه الخاص ، جزئيا فقط وليس كليا ، لأنه بطريقة أخرى سوف يمضى نحو حياته الداخلية المستقلة . وتدريجًا ، يبدأ فى تحريك يده بما يعنى أن القناع بدأ يكتسب حياته ، وهو يراقبه ، إنه يعاشره حتى يعتنقه ، هنا قد يحدث شىء لم يستطع أحد من ممثلينا حتى أن يحاوله (وهو نادراً ما يحدث حتى بالنسبة للممثل البالى) ، وهو أنه يبدأ فى التنفس على نحو مختلف مع كل قناع . ومن الواضح ، بطريقة ما ، أن كل قناع إنما يمثل نمطًا معينًا من الناس ، له جسد معين ، وله نغمة معينة ، وله إيقاع معين ، وله – بالتالى – تنفس معين . حين يبدأ الممثل فى الإحساس بهذا ، وتبدأ يده فى اتخاذ حركة متسقة مع هذا التوتر ، يبدأ التنفس فى التغير ، حتى يبلغ درجة ثقل معينة تنفذ إلى جسد الممثل كله ، وحين يصبح هذا متأهبًا يضع القناع ، يكتمل الشكل كله ، ويوجد هناك .

وممثلنا لا يستطيع أن يفعلها على هذا النحو ، ولا ينبغى له . لأن هذا ينتمى إلى تراث كامل ومران طويل . لكن ممثلينا الذين لا يستطيعون اللعب على ذلك الجزء من التكنيك الذى اتخذ شكل الأداة . بالغة التطور ، يستطيعون – بطريقة أخرى – أن

يطوروا شيئًا من خلال الحساسية الخالصة ، ودون معرفة بالأشكال الصحيحة والأخرى الخاطئة . إن الممثل يتناول القناع ، ويدرسه ، ثم يضعه ويتغير وجهه نفسه تغيراً طفيفًا حتى يقترب من شكل القناع ، وحين يضعه على وجهه فإنما يكون - بطريقة ما - أسقط واحداً من أقنعته الخاصة . على هذا النحو تختفى الأقنعة ، من لحم ودم ، التى تتدخل ، ويصبح الممثل فى علاقة وثيقة ، علاقة فى صميم بشرته نفسها ، بوجه ليس هو وجهه ، بل وجه نمط قوى جداً ، وأساسى ، من الناس . وقدرة الممثل على الكوميديا (وهى قدرة بدونها لا يكون ممثلاً أبداً) تجعله يثق فى إمكانياته أن يكون هذا الشخص .

فى هذه اللحظة يصبح الممثل فى الدور ، ويصبح هذا دوره هو ، والحركة التى يفترض أن تأتى إلى الحياة لا تعود بعيدة وصعبة ، بل شيئًا قابلاً للتكيف مع أية ظروف . والممثل ، وقد وضع القناع ، قد أصبح فى الشخصية بالدرجة الكافية ، حتى لو أن أحداً قدم له كوبًا من الشاى ، فإن استجابته - أيًا ما كانت - لا بد أن تكون ، كلية ، هى استجابة ذلك النمط ، ليس على نحو تقريبى ، بل على نحو أساسى . وعلى سبيل المثال ، فلو أنه يضع قناع الرجل المتكبر ، فإن الحس التقريبى قد يرغمه على أن يقول بتكبر : "أبعد هذا الشاى عنى !" أما بالحس الحى والأساسى ، فإن أكثر الرجال تكبراً يمكن أن يرى كوبًا من الشاى فيأخذه ويقول : "أشكرك" دون أن يخون طبيعته الأساسية .

وحين يتناول الممثل الغربى قناعًا باليًا ، فهو لا يستطيع أن يحاول الدخول إلى التراث البالى والتكنيك البالى اللذين لا يعرف عنهما شيئًا . إنما هو يتناول القناع بالطريقة نفسها التى يتناول بها دوره ، والدور هو لقاء ، لقاء بين ممثل من حيث هو كتلة من الإمكانيات الكامنة ، ومادة حافزة ، ولأن الدور شكل من أشكال المادة الحافزة، من الخارج ، فهو يضع مطلبًا أو يستثيرحاجة ، ويشكل إمكانيات الممثل غير المتشكلة ، ولهذا يؤدى اللقاء بين ممثل ودوره دائمًا ، إلى نتيجة مختلفة . خذ دوراً

عظيمًا مثل هاملت . إن طبيعة هاملت ، من جانب ، تضع قائمة من المطالب المحددة على نحو مطلق ، الكلمات موجودة كما هى ، لا تتغير من جيل لجيل ، لكنها ، فى الوقت نفسه ، مثلها مثل القناع رغم أنها تبدو وقد سكنت فى شكلها هذا ، فإن الأمر على العكس تمامًا ، وظهورها كما لو أن لها شكلاً مستقرًا هو مظهر خارجى فقط ، والحقيقة أنها ، ولأنها تعمل عمل مادة حافزة ، حين تلتقى بالمادة الإنسانية المتمثلة فى الممثل الفرد ، فهى تخلق خصائص جديدة بشكل دائم .

هذا اللقاء بين المطلب الآتى من الخارج ، أى الدور الذى يأخذه الممثل على عاتقه ، وفردية الممثل ، يؤدى دائمًا إلى سلاسل جديدة من التوافقات . وعلى هذا النحو فإن ممثلاً شرقيًا ، من بالى على سبيل المثال ، لو توافرت لديه الحساسية الأساسية والفهم والتفتح ، والرغبة ... إلخ ، يمكنه أن يلعب هاملت ، والممثل البالى العظيم ، لو أنه استجمع كل فهمه الإنسانى لدور هاملت ، فمن المؤكد أنه سينتج – ثانية بعد ثانية – شيئًا يختلف كل الاختلاف عن تناول جون جيلجوود الشىء نفسه ، لأنه لقاء مختلف فى ظروف مختلفة ، لكن ما يبدو فى كل حالة سيكون كيفية مكافئة ذات قيمة مكافئة . وبالطريقة نفسها تمامًا فإن القناع العظيم حين يضعه ممثل بالى ، أو أمريكى أو فرنسى – بافتراض أنهم مشتركون بالقدرة نفسها فى الشروط الأساسية للمهارة والحساسية والإخلاص – سيؤدى لنتائج متكافئة من حيث كيفيتها ، أما من حيث شكلها فهى مختلفة كل الاختلاف .

وأظن هذا الأمر يمضى عبر مراحل . وأعود إلى التجربة العيانية التى لدينا : "اجتماع الطير" ، ولماذا كان يجب علينا أن نستخدم الأقنعة ، وقد كنا دائمًا نتجنبها ، إننى أنفر من الأقنعة فى المسرح ، ولم يسبق لى أن أبدأ أن استخدمتها من قبل ، لأننى فى كل مرة ألامسها مجرد الملامسة فهى إما أن تكون أقنعة غربية ، أو هى فكرة أن أعهد إلى شخص ما بعمل الأقنعة ، وقد جفلت دائمًا من أن أضع ذاتية فوق ذاتية ، لأن هذا لن يؤدى لخير أبدًا . لهذا ، فبدل الأقنعة ، صنعنا كل شىء بوجه الممثل ، وأية

أداة لديك أفضل منه؟ ، لكن كل ما فعلناه حتى المرة الأولى التى استخدمنا فيها الأقنعة ، كان العمل على إظهار فردية الممثل عن طريق وجهه ، وهذا العمل هو – بتكنيك أو آخر – التخلص من أقنعته السطحية الزائفة .

وقد يكون من المستحيل أن تأخذ ممثل شخصية تليفزيونية ناجحة ، مثلاً ، وتحاول أن تظهر فرديته ، دون إنهاك قاس ، وربما دون عملية تدمير خطرة جدا لأقنعته ، لأن توحده بتعبيرات وجهية ناجحة معينة هو شيء عميق الجذور فيه ، وهو جزء من طريقته فى الحياة ومكانه فى العالم ، ومن ثم فهو لا يقوى على السماح بالتخلى عنها لكن ممثلاً شابًا ، مثلاً ، يريد أن يتطور ، يستطيع أن يتعرف على نمطياته وكليشيهاته ، وأن يستبعدها بعض الشيء ، وهو حين يفعل هذا يصبح وجهه مرآة أفضل ، بالمعنى نفسه الذى يتحدث به الصوفى عن مرآته التى أصبحت أكثر صقلاً ، أى مرآة أوضح لما يحدث داخل الوجه . وأنت ترى فى أناس كثيرين أن وجوههم تعكس أكثر ، لا أقل ، مما يدور بدواخلهم . واستخدام الممثل غير المتخفى ، دون مكياج ، ودون ملابس للدور ، قد أصبح اتجاه المسرح التجريبى فى هذه السنوات العشرين الأخيرة ، وكان هذا بهدف إظهار طبيعة الممثل ، ونحن نرى هذا أيضًا فى أفضل الأدوار التى مثلت فى السينما . إن الممثل يستخدم على السطح ما هو عميق فى داخله ، ويتيح لارتعاشة الجفن أن تكون مرآة حساسة لما يحدث داخله ، بهذه الطريقة ، وعن طريق التدريب الذى لا يمضى باتجاه استخدام شخصية الممثل ، بل على العكس ، باتجاه أن تخلى شخصيته مكانها لفرديته ، فإن استخدام الوجه على نحو حساس يجعل من الوجه قناعًا أقل ، وانعكاسًا أكثر لهذه الفردية .

وعلى أى حال فنحن نجد – وهذا ما جعلنا نتجه نحو الأقنعة – أن هناك نقطة تبلغ عندها فردية الممثل أن تكون ضد حدوده الإنسانية الطبيعية . وممثل موهوب يستطيع أن يرتجل إلى حدود موهبته ، لكن هذا لا يعنى أنه يستطيع أن يرتجل "الملك لير" ، لأن موهبته لا تبلغ وراء مدى خبرته العادية ، إلى هذا المدى . وهكذا فهو لا

يستطيع أن يرتجل الملك لير ، لكنه يستطيع أن يلتقى والملك لير إذا أعطى له الدور ، وبالطريقة نفسها فإن ممثلاً يستطيع أن يرتجل بوجهه ، وهذا الوجه سيعكس أى شيء داخل الدائرة العادية للانفعالات والاستجابات والخبرات . ولكن – مثلما حدث فى "اجتماع الطير" – أن أطلب من أحد ممثلينا البحث عن الوجه الذى يتفق مع درويش عجوز ، فإن القفزة ستكون هائلة . يمكن أن تكون لديه البداية متمثلة فى فهم ثقافى لما يعنيه الأمر ، وقد تكون البداية هى احترام ما يمكن أن يعنيه الأمر ، لكنه لم يصل إلى معرفة ما هو مطلوب حتى يستطيع ، دون تخيل من أى نوع ، ودون قسم كبير يتمثل فى الأدوار الإغريقية والشكسبيرية العظيمة ، دون شيء من هذا كله ، بالتفكير والشعور وحدهما ، أن يحيل وجهه إلى ذلك الوجه المتلألئ للدرويش العجوز .

فلنقل إنه يستطيع أن يمضى خطوة فى اتجاه يحتاج ألف خطوة ، عند هذه النقطة تستطيع أن ترى مهارة واحد من ممثلينا (من الواضح أننا يجب أن نواجه الحقيقة دون ادعاءات) لا يمكن أن تعادل مهارة ذلك الحفار الذى حفر القناع ، يغذيه تراث عمره ألف عام . ومن ثم ، فلكى يستطيع ممثلنا أن يقول : "ذات يوم كان هناك درويش عجوز ..." ، ثم يحاول أن يمد هذه الصورة نحو عقل الجمهور بأن يجعل من وجهه وجه هذا الدرويش العجوز ، فسيمضى خطوة واحدة فقط فى هذا الاتجاه ، لكنه حين يضع قناع الدرويش فهو يقفز سنة ضوئية كاملة للأمام ، لأن القناع يجتذبه مباشرة نحو شيء يستطيع أن يتفهمه حين يعطى له ، لكنه لا يستطيع أن يفرضه على ذاته بإبداع .

الآن نربط بين هذا وبين ما هو طقسى : فى حدود المسرح ، استخدمنا الطيور فى "اجتماع الطير" حين لاحظنا أن ممثلاً كبيراً بديناً يخفق بذراعية لا يستطيع أن ينقل فكرة الطيران كما يستطيع أن ينقلها – للحظتها – لو أنه أمسك بموضوع صغير ، وأوحى عن طريقه بفكرة الطيران . فى لحظة من اللحظات يكون كل ما تريده هو فكرة الطيران ، لكنك فى لحظة أخرى لا تريد هذا ، بل تريد إنسانية الشخص ، هنا تعود

إلى الممثل . على النحو نفسه وجدنا – بعد أن أجرينا التدريبات بالأقنعة وبدونها (وهذا سبب أننا نضعها ونرفعها) – أن هناك لحظات تكون فيها حقيقة الممثل الطبيعية العادية أفضل من القناع ، لأنك لا تريد الانطباع القوى المكثف طوال الوقت . الأمر يشبه استخدام النعوت أو الصفات ، فهناك لحظات يكون فيها الأسلوب الجيد هو الصريح الذى يستخدم أبسط الكلمات ، لكن هناك لحظة لا تصل فيها العبارة إلى هدفها دون استخدام صفة رائعة ، والقناع هو صفة رائعه مفاجئة تؤدى إلى تكثيف الجملة وتقويتها كلها .

والآن ، إننا نتحدث هنا طوال هذا الوقت عن الأقنعة التى هى طبيعية جدا ، تلك التى يطلق عليها أقنعة واقعية طبيعية . وكان ما أدهشنى حين رأيت أقنعة بالى للمرة الأولى أنها رغم صدورها عن ثقافة محلية شديدة الخصوصية فإنها – بالفعل – تبدو شرقية فى الأساس . وأنت حين تنظر إلى تلك الأقنعة فإنك ترى ، أولاً ، وأساسًا : الرجل العجوز – الفتاة الجميلة – الرجل الحزين – الرجل المندهش ، لكنك ، فقط ، حين تنظر إليها ثانية سوف ترى . آه ، إنها شرقية ، ربما لهذا استطعنا أن نعمل شيئًا مستحيلاً من الناحية النظرية ، وهو استخدام أقنعة من بالى للتعبير عن حكاية من فارس ، وهذا شيء يمكن أن يقال عنه من وجهة نظرية خالصة إنه شنيع ومخز وينطوى على تجاهل تام للتراث . فى النظرية ، نعم ، أما حين تتعامل مع جدائل أساسية معينة ، فإن الأمر هنا يصبح شبيهًا بما فى فن الطهو ، حيث تجمع بين أشياء لا يمكن – نظريا – الجمع بينها . وفى حالتنا هذه لأن تلك الأقنعة تعبر عن خصائص إنسانية محددة خاصة ، فإن الاثنين يمضيان معًا ، مثل الخبز والزبد ، وليس ثمة خلط بين أشكال التراث ، لأن التراث لا يتدخل فيها .

من الناحية الأخرى فأنت حين تتعامل مع الأقنعة غير الطبيعية ، فإنك تتعامل مع شيء بالغ الدقة . وأظن – مرة ثانية – أن الأقنعة المقننة تقنينًا صارما حتى إنها تشبه سلاسل من الكلمات فى لغة أجنبية مشحونة بالطقس ، لدرجة أنك إذا لم تكن تعرف

لغة العلامات ، ضاع منك تسعة أعشار معناها . وكل ما ستراه فيها هو أنها مؤثرة جداً . بعض الأقنعة فى أفريقيا أو غينيا الجديدة ، مثلاً فيها شىء ما بالغ التأثير ، ولكن ما أسهل أن تضيع منك القوة الحقيقية لما تقوله هذه الأقنعة ما لم تعرف مجمل التراث الذى يقف وراءها ، والسياق الذى تعمل فيه . وأظن من الميسور لنا أن نضفى قيمة عاطفية على تناولنا للأقنعة ، فهكذا يفعل الناس حين يشترون أحدها ليعلقوه على الجدار ، هى زخرفة جميلة للجدار ، لكن ما أبخس هذا الاستخدام لشىء لو قرأت علاماته لأصبحت أكثر دلالة إلى ما لا نهاية!

لكن هناك نمط آخر من الأقنعة تتداخل فيه هاتان الفئتان : وهو قناع يعكس - بطريقة خاصة - تجربة داخلية كذلك ، لكنها ليست تجربة سيكولوجية داخلية . بعبارة أخرى يمكنك القول إن هناك نمط القناع الذى دار حديثنا حوله حتى الآن ، وهو الذى يكشف عن أنماط سيكولوجية أساسية للإنسان عن طريق وصف دقيق جداً ، وواقعى ، لملامحه وقسماته ، وهذا الذى يتكشف هو إنسان خفى ، لكنك عندها تستطيع أن ترى أن هناك إنساناً داخليا خفيا آخر ، هو ما يمكن أن نطلق عليه الإله الأساسى داخل كل شخص منا ، بمعنى أنك تجد فى المجتمعات البدائية ألف إله ، كل منها يمثل وجهاً من وجوه الإمكانية الانفعالية داخل كل شخص .

وهكذا ، تجد لديك ، مثلاً قناعاً يعبر عن الأمومة ، وقناعاً يعبر عن المبدأ الأمومى الأساسى ، وهذا التعبير يمضى إلى ما وراء صورة الأم الرءوم التى تراها فى رسوم العذراء والطفل ، والتى لا تمضى لأبعد من الأم الرءوم ونظرتها الحانية . تنتقل من هذه إلى الأيقونة مثلاً ، وفيها ستجد شيئاً أكثر جوهرية وأساسية ، وهو أن السمة الأساسية متمثلة فى شىء لم يعد ينعكس على نحو طبيعى ، حيث بدأت النسب فى التغير حتى نصل إلى كل مدى التماثيل حيث العيون أكبر من الأنف خمس مرات وما إلى ذلك . داخل هذا ثمة شكل للقناع الذى يكتسب دلالة طقسية ويقف على حد الشفرة من حيث إمكان استخدامه فى المسرح .

وهذه بالضبط هى المساحة التى تتداخل عندها الفئتان ، فثمة قناع لا يشابه الوجه بالمعنى العادى للكلمة ، مثلما فى رسم لبيكاسو ، حيث يجعل خمسة أزواج من العيون كل على قمة الآخر وثلاثة أنوف مسطحة ، لكنه حين يحمله شخص ذو حساسية لطبيعته ، سيظل قادراً على التعبير عن جانب من جوانب الشرط الإنسانى ، على نحو يتجاوز قدرة أى ممثل على التعبير ، فليس هناك ممثل يستطيع أن يجعل لنفسه مثل هذه القوة والشدة . إن هذا يشبه تماماً الاختلاف بين الحديث المباشر للممثل والخطاب الشعرى ، وشىء من الخطابة ، والغناء ، فهى كلها خطوات نحو تعبير أكثر قوة وأساسية ، وأقل عادية ، يمكن أن يكون حقيقيا تماماً إذا استطاع أن يعكس حقيقة الطبيعة الإنسانية . وعلى هذا النحو يمكن استخدام القناع . لكنه أمر بالغ الدقة والرهافة . وهذا شىء كنت أتوق لاستكشافه ونحن نقترب من "المهابهاراتا" ، وأنا أعرف أنه خطر ومنذر بالتفجر .

كان لدينا قناع بالىٍّ من هذا النوع ، قناع بالغ الوحشية للشيطان ، وكنا قد استخدمناه فيما بيننا أثناء التدريبات ، وقد أحس كل منا بتلك القوة الرهيبة التى تنطلق ما إن يضع القناع على وجهه ، ويدخل ، من ثم ، إلى مساحة واسعة ، بالنسبة لنا ، فى "المهابهاراتا" على سبيل المثال ، كان علينا أن نجد صورة مسرحية تمثل الإله . وكان واضحاً لنا أن أى ممثل عادى سيكون سخيفًا لو أنه ادعى أنه الإله ، حتى فى العروض المختلفة لمسرحية "العاصفة"، حيث ثمة عدد كبير من الفتيات يحاولن أن يكن "إلهات" ، فإن الأمر ينتهى دائمًا بكارثة ، وبالتالى كان علينا أن نتحول لشىء آخر يمكن أن يساعدنا ، وكان أول شىء هو القناع ، الذى ينطوى على قوة هائلة فى ذاته ، وبوسعه أن يستثير قوى أشد مما يستطيع الممثل أن يستثيرها بنفسه ، ولم يسبق لى أن رأيت الأقنعة تستخدم فى المسرح الغربى أبداً على هذا النحو ، وكان شيئًا بالغ الخطورة لنا أن نقترب منه دون قدر كبير من الفهم والتجريب . وفى الشرق وفى أفريقيا يستخدم هذا النوع من الأقنعة أكثر ما يستخدم فى الطقوس ، وهو يستخدم —

بمعنى من المعانى – لتحقيق الهدف نفسه ، أى أن يجتذب إلى دائرة الأشياء المجردة المكشوفة تلك التى تسمى القوى ، وأن يكسوها باللحم والدم .

وأظن أننى أستطيع أن أضع الأمر على نحو أبسط : إن القناع الطبيعى يعبر عن الأنماط الإنسانية الأساسية والقناع غير الطبيعى يجسد القوى .

وهنا شىء بالغ الأهمية ، إن القناع هو التثبيت أو التجميد الظاهر لعناصر هى فى حركة دائمة فى الطبيعة . وهى مسألة غريبة جداً . ذلك أن مسألة الحياة أو الموت للقناع موجودة . إن القناع يشبه إطاراً مصوراً لحصان منطلق فى الجرى ، بمعنى أنه يضع فى صورة تبدو ثابتة شيئًا هو فى الحقيقة – إذا تم تصويره بالطريقة الملائمة – تعبير عن شىء فى حركة دائمة ، وهكذا يبدو حب الأم فى تعبير ثابت ، فى حين أن معادله فى الحياة الحقيقية هو فعل وليس تعبيراً . ولو رجعنا مرة ثانية إلى الأيقونة ، لرأينا أننا كى نصور امرأة فى الحياة الحقيقية تعادل ما تعكسه الأيقونة . فإن هذا يجب أن يتم عن طريق الأفعال خلال فترة زمنية ممتدة حتى نجد هذا المعادل ، وسيتمثل فى اتجاهات معينة وحركات وعلاقات فى الزمن ، ذلك أن حب الأم فى الحياة ليس لقطة فوتوغرافية ، لكنه فعل أو سلسلة أفعال فى الزمن ، خلال فترة معينة ، وثمة لون من الإنكار البادى للزمن يتمثل فى ضغط هذا كله وتكثيفه فيما يبدو شكلاً جامداً ، مثل قناع أو رسم أو تمثال ، لكن عظمته تبدو – إذا كان على مستوى معين من الجودة – فى أن هذا التجمد ليس سوى وهم ، يتبدد فى اللحظة التى يوضع فيها القناع على وجه إنسانى ، حينذاك سيرى الإنسان تلك الخصائص المدهشة التى يمتلكها وهى الحركة التى لا نهاية لها والتى ينطوى عليها .

وهناك تماثيل مصرية تصور الملك يخطو إلى الأمام ، وأنت ترى فيها الحركة بالفعل ، وأنت ترى ملايين المحاولات لفعل الشىء نفسه فى كل ميدان بكل مدينة فى العالم ، فثمة تمثال لرجل قد مد إحدى قدميه للأمام ، واستقر كذلك ، وهو لم يستطع أبداً أن ينقل قدمه الأخرى!

لكن انظر إلى أعظم الأمثلة على الإطلاق ، وكان الله فى عون أى ممثل يحاول استخدامه على المسرح ، أعنى تماثيل بوذا العظيمة ، تلك التماثيل الحجرية الهائلة لبوذا فى كهوف "الأجانتا" و"الأيلورا" فى الهند . ثمة رأس هى رأس إنسانية ، لأن لها عينين وأنفًا وفمًا ووجنتين ، تستقر على عنق ، ولها كل خصائص القناع ، هى ليست من لحم ودم لكنها من مادة أخرى ، هى ليست حية ، وهى بلا حركة . من الناحية الأخرى ، هل تخفى طبيعة داخلية؟ لا ، لا شىء من هذا مطلقًا ، إنه أرقى انطباع يعرفه الإنسان للتعبير عن طبيعة داخلية . هل هى طبيعية؟ ليست كذلك تمامًا ، لأننا لا نعرف أى إنسان ينظر بمثل الهدوء الذى ينظر به بوذا ، ولكن ، هل هى خيال تم تجسيده؟ لا ، فأنت لا تستطيع ، حتى ، أن تقول إنها مثال تم تجسيده ، ورغم ذلك فهى لا تشبه أى كائن إنسانى يمكن أن نعرفه . إنها إمكانية . كائن إنسانى تحقق تحققًا تامًا وأصبح حقيقيا تمامًا .

ويبقى القناع هناك ساكنًا ، لكنه لا يشبه شخصًا ميتًا ، على العكس ، إنه سيكون شيئًا تدور داخله تيارات الحياة بشكل دائم لآلاف السنين . وكان واضحًا أنك لو أخذت واحدًا من تماثيل بوذا تلك ، وقمت بنزع رأسه ، ثم تجويفها ، وجعلتها قناعًا ، ووضعتها على وجه الممثل ، هذا الممثل إما أن يخلعها عنه ، نظرًا لعجزه عن أن يدعم هذه الرأس ، وإما أن يستطيع الارتفاع لمستواها ، وفى هذه الحالة الأخيرة سوف تكون مقياسًا دقيقًا لمستوى فهمه الممكن وكل شخص - حتى بمساعدة القناع لا يستطيع أن يمضى إلا لمدى معين ، والشاب مساعد الكاهن حين يضع القناع لا شك سيعبر عن شىء يختلف كل الاختلاف عما سيعبر عنه الكاهن الكبير حين يضعه . إذن ، فالقناع يمكن أن يهوى لأسفل ، أو الشخص يمكن أن يصعد لأعلى ، وهذا ما يتسق تمامًا . وعلى نحو علمى ، بما يملكه الشخص وما يستطيع أن يقدمه .

وهى الطريقة نفسها تقريبًا التى يتم بها التلبس أو الاستحواذ عند "اليورايين" فى إفريقيا ، فحسب تراثهم ، يجب عليك الارتفاع لتلتقى بمن يقيم داخلك ، وأنت تخدم الإله بقدر مستوى ما تقدمه له بوعى . من هنا فإن المبتدئ الذى يتلبسه الإله لا شك أنه

سيرقص ويعبر على نحو يختلف عما يفعل الكاهن الكبيـر ، هـى العلاقة نفسها تماماً مع القناع .

إنها تحرر الشخص لأنها تزيح أشكاله المعتادة على نحو ما أشرت من قبل ، وهذا يرتبط بتجربة لى فى "ريو" : فحين كنت فى البرازيل سألت أسئلة كثيرة حول ظاهرة التلبس وكيف تحدث بين "الماكومبا" وسواهم ، ويبدو أن التلبس عندهم - على عكس "اليوربين" ، ومثل ما يحدث فى هايتى - إنما يعتمد على أن يفقد الشخص وعيه فقداً تاماً . وقد سألت كاهنا شابا متحذلقًا فى "باهى" عما إذا كان يمكن للواحد منهم أن يحتفظ بأى جانب من وعيه وهو فى حالة التلبس تلك ، فكانت إجابته : "لا بفضل الله ..." .

فى ريو ذهبت ذات مساء إلى احتفال ، كان هذا مساء الجمعة ، حين كان ثمة حوالى تسعة آلاف احتفال صغير فى كل الشوارع الخلفية الصغيرة ، وكان مكاننا شارعًا خلفيا صغيراً جدا . وكانت تصحبنى فتاة من أهل البلد تعرف طريقها جيداً ، ومضينا نحو ما يعادل كنيسة من كنائس المنشقين ، حسب تعبير "الودوبين" ، أو ديانة الزنوج هناك ، كانت حجرة صغيرة صفت فيها المقاعد صفوفًا كأنها صالة فى إرسالية ، والناس ينتظرون ، وبعضهم كانوا يصرخون .

حين تدخل ، تطلب وضع اسمك ، وتعطى رقمًا ، وحين يقوم أحدهم ، يحمل ميكروفونًا ، باستدعاء الرقم ، تقوم إلى نهاية الحجرة ، حيث مكان يشبه المذبح فى كنيسة صغيرة ، لكن فيه تسعة أشخاص ينتظرون ، هم جميعًا من أهل المنطقة ، يفعلون هذا مرة كل أسبوع فى حالة تلبس ، وكل منهم يتلبس الإله نفسه بانتظام . ومن ثم فإنك تتجه نحو الإله الخاص الذى تريد شيئًا منه وتتحدث إليه كيفما تشاء .

الشىء المدهش هو هؤلاء الناس من أهل البلاد الذين تخصصوا فى هذا العمل وهم فى حالة تلبس خالص ، وهو شىء غير عادى لأبعد الحدود ، فمن الواضح أنه

ليس لديهم أى دليل عما يحدث حولهم ، فهذا مطموس تمامًا فى ذاكراتهم ، والآلهة جميعًا يدخنون السيجار ، (وتلك سمة خاصة فى تلك الآلهة الخاصة ، كلها تحب تدخين السيجار) فترى الرجال والنساء جميعًا ينفثون الدخان ويتكلمون بطريقة عادية رغم ذلك تتسم بسمات شاذة يفترض أنها تنتمى لذلك الإله ، وينفجرون فى صرخات غريبة وهكذا تطلب منهم النصيحة وسيقول لك أحدهم ما تفعل .

وقد ذهبت وتحدثت إلى سيدة كانت فى حالة تلبس ، لم يكن يتلبسها إله ، لكنه قديس ، رجل من أهل الأبروشية مات قبل عشرين أو ثلاثين عامًا ، ثم تحول إلى قديس ، وهو يعود ليحل فى تلك السيدة ، ودارت بيننا محادثة لطيفة وكانت شديدة الاهتمام بالمعطف الذى ألبسه وسألتنى عنه : "ألا ينفذ منه الماء"؟ كنا إذن نتحادث على هذا النحو ، وقد باركتنى ونفخت الدخان حولى كلى ، ولأن لغتها كانت البرتغالية فلم أستطع المضى طويلاً ، لكن شيئًا بغتنى بقوة وأنا أنظر حولى إلى الآخرين المنهمكين فى أحاديثهم . أيقنت فجأة أن الشخص لأنه يعرف أن الآخر فى حالة تلبس ، ومن ثم فإن أى شىء آخر يبدو فى العينين اللتين تنظران إليك ، على نحو عادى بمعنى ما ، فهى عاجزة عن أن تنطوى على أحكام ذاتية ، وأن هذا يمنحك تلك الحرية . ومن الواضح أن الكنيسة الكاثوليكية تهبك الحرية نفسها حين تخفى وجه الرجل الذى تعترف له ، لكنك هنا تستطيع أن تنظر إلى هذا الشخص فى عينيه ، ولأنك تعرف أنه رغم أنك قد ترى هذه السيدة الصغيرة – والتى قد تكون جارتك – الصباح التالى فى الشارع ، فإنها هى – بمعنى ذاتيتها – لم تكن تنظر إليك بهاتين العينين ، وهى على هذا النحو قد أصبحت قناعًا ، بمعنى من المعانى ، وحررتك تمامًا فى أن تقول أى شىء على الإطلاق وقد أحسست أننى لو كنت أستطيع الحديث بالبرتغالية . لقلت لها أى شىء ، تمامًا أى شىء .

لحظة أن يحلك القناع على هذا النحو ، وحقيقة أنه يمنحك شيئًا تخفيه ، تجعل من غير الضرورى لك أن تخفيه . وهذا تناقض أساسى موجود فى كل أشكال التمثيل

وهو أنه نظراً لأنك آمن يمكن أن تمضى للخطر . وهذا شىء غريب لكن المسرح كله يقوم عليه . لأن هناك اطمئناناً كبيراً ، يمكنك أن تمضى فى مغامرات كبيرة . ونظراً لأن هنا اطمئناناً أكبر ، تستطيع أن تمضى فى مغامرات أكبر ، ونظراً لأن ما هنا ليس أنت وبالتالى فكل شىء عنك خفى ، فأنت تستطيع أن تظهر نفسك .

وهذا ما يفعله القناع : الشىء الذى تخشى - خشية شديدة - أن تفقده ستفقده على الفور : دفاعاتك العادية وتعبيراتك العادية ووجهك العادى الذى تخفيه وراءك . وأنت الآن تخفى مائة بالمائة ، لأنك تعرف أن الشخص الذى ينظر إليك لا يظن أنه أنت، وعلى أساس هذا تستطيع الخروج من قوقعتك . ونحن أيضاً محبوسون فى "ريبرتوار" ضيق ، فحتى لو أراد بعضنا ذلك ، فنحن لا نقدر على أن نفتح عيوننا أو أن نجعد جبيننا أو نحرك أفواهنا ووجناتنا لأكثر من مدى محدد ، ثم فجأة توهب لنا القدرة على أن نفعلها ، فنفتح عيوننا أكثر ونرفع حواجبنا أكثر ، من ذى قبل .

الإشعاع الأساسى

لدى تمثال صغير ، من "فيراكروز" ، لآلهة طوحت برأسها إلى الخلف ورفعت ذراعيها لأعلى . وكل شىء فى التمثال : تصوره ونسبه وشكله ، يعبر عن لون من الإشعاع الداخلى ، ولكى يخلقه هكذا لابد أن الفنان قد خبر مثل هذا الإشعاع ، لكنه لم يعمد إلى هذا كى يصف لنا الإشعاع عن طريق سلسلة من الرموز المجردة ، وهو لم يقل لنا شيئاً ، فقط خلق موضوعاً يجسد هذه الخاصية بالذات . وهذا عندى هو جوهر التمثيل العظيم .

ولو كانت لدىَّ مدرسة لتعليم الدراما ، فإننا كنا سنبدأ بشىء بعيد كل البعد عن الشخصية أو الموقف أو الفكر أو السلوك . ولن نحاول استحضار الحكايات من ماضى حياتنا كى نصل لأحداث درامية ، مهما كانت صحيحة ، لم نبحث عن الحادثة بل عن

كيفيتها ، عن جوهر هذه العاطفة ، وراء الكلمات وتحت الحادثة . ثم نبدأ بعدها في دراسة كيف نقعد وكيف نقف وكيف نرفع ذراعًا ، ولا علاقة لهذا بتصميم خطوط الرقصات أو بعلوم الجمال ، ولن نكون بهذا ندرس علم النفس ، فقط ، سنكون ندرس التمثيل . والتعريف الكلاسيكى الإنجليزى للمسرح بأنه "خشبتان وعاطفة" إنما يسقط الأداة أو المركبة وهى الممثل . ما يعنينى هو أن هناك ممثلاً يمكن أن يقف دون حراك على خشبة المسرح ، ويجتذب اهتمامنا على نحو آسر ، فى حين أن ممثلاً آخر لا يلفت أنظارنا على الإطلاق . ما الفرق؟ فى أية عناصر كيميائية أو فيزيائية أو سيكولوجية يكمن هذا الفرق؟ أهو فى خاصية النجم ، فى الشخصية؟ لا ، إن هذا سهل جدا ، وهو ليس جوابًا . وأنا لا أعرف جواب السؤال ، لكننى أعرف يقينًا أنه هنا ، فى هذا السؤال . يمكن أن نجد نقطة البداية فى فننا كله .

وكثيراً ما قارنت بين المسرح وتعاطى المخدر ، وهما تجربتان متوازيتان لكنهما متعاكستان ، والشخص الذى يتعاطى المخدر ينجح فى تغيير مدركاته ، لكن المسرح الجيد بوسعه أن يتيح الإمكانية نفسها ، وكل شىء حاضر لديه : القلق والصدمة والإثبات والدهشة والعجب ، لكن دون العواقب المأساوية للمخدر . وفى المسرح ، فإن تلك اللحظات التى تزيح حدود الوعى العادى إنما تهب الحياة ، وتكتسب قيمتها الخاصة من حقيقة أنها مشتركة . وإذا كانت تجربة متعاطى المخدر قد تبدو له أوسع لأنه وحيد ، فإن تجربة المسرح هى حقا أوسع لأن الفرد فيها يرتفع – لحظيًا – إلى مستوى المشاركة الحميمة مع الآخرين . مثل تلك اللحظات هى الذرى ، ولا بد من عملية مؤدية إليها ، وفى هذه العملية لكل شىء مكانه : الموضوعات والتقنيات والمواهب . وما يهمنى هو زيادة الإدراك ، مهما كان قصيراً .

وكل شىء فى المسرح محاكاة لشىء خارج المسرح. والممثل محاكاة لشخص قد تقابله بصورة عادية خارج المسرح. والممثل الحقيقى محاكاة لشخص حقيقى، ما معنى "شخص حقيقى"؟ أعنى أنه الشخص المتفتح فى كل أجزاء نفسه، شخص قد طور ذاته

ونماها إلى الدرجة التى يستطيع عندها أن يتفتح تفتحًا كاملاً بجسده وعقله ومشاعره، بحيث لا يبقى أى من هذه القنوات مسدوداً، وأن تؤدى هذه القنوات وتلك القوى المحركة وظائفها مائة بالمائة. تلك هى الصورة المثالية للشخص الحقيقى ولا شىء فى عالمنا هذا يتيح وجودها إلا بعض النظم التقليدية التى تدرب المؤمنين بها على ضبط النفس.

وعلى الممثل أن يدرب نفسه عن طريق النظم الصارمة المحددة بدقة ، وعن طريق الممارسة حتى يصبح انعكاسًا لإنسان متميز ، لكن لفترات قصيرة من الزمن فقط . وهكذا فإن الممثل يفعل شيئًا لا يختلف كثيراً عما يلتمسه المريد المنضم لجماعة روحية قليلة العدد فى التراث . لكن هذا فخ ، فعليه أن يكون واضحًا مع نفسه دون شفقة فيما يتعلق بأنه لا يحلق فوق سحب روحية ، وأن يثبت قدميه على أرض صلبة من الحرفة . أولاً : يجب أن يشتغل الممثل على جسده ، حتى يصبح جسده متفتحًا ، مستجيبًا ، موحداً فى كل استجاباته . بعدها يجب على الممثل أن يطور مشاعره أو انفعالاته ، حتى لا تصبح انفعالاته مجرد انفعالات على المستوى الخام ، إن الانفعالات الخشنة أو الخام هى أمارات الممثل الردىء . والممثل الجيد هو الذى يطور فى نفسه القدرة على أن يحس ويتفهم ويعبر عن مدى من الانفعالات ، يتراوح من أكثر الانفعالات خشونة لأكثرها دقة ورهافة . وعلى الممثل أن يطور معرفته وفهمه إلى النقطة التى يصبح عقله عندها قادراً على العمل بكامل يقظته وانتباهه ، حتى يتفهم دلالة ما يفعل .

وكانت هناك دائمًا مدارس مختلفة ، فمدرسة مير هولد تضفى أهمية فائقة على تطوير الجسد ، وهو ما أدى أخيراً – بفضل جروتوفسكى – إلى الاهتمام الحالى بلغة الجسد وتطويره . من الناحية الأخرى أكد بريشت ضرورة ألا يكون الممثل هذا العقل الساذج الذى كان يفترض أن يكونه فى القرن التاسع عشر ، وأن يصبح إنسانًا عاقلاً ومفكرًا كما يليق بزمانه .

وثمة مدارس أخرى ، من ستانسلافسكى لأستوديو الممثل ، تؤكد تأكيداً كبيراً أهمية المشاركة الانفعالية للممثل ، وبطبيعة الحال ليس هناك أى تناقض ، فكل هذه الثلاثة ضرورى - وعلى الممثل أن ينسى "ترك الانطباع" وعليه أن ينسى "الاستعراض" ، وعليه أن ينسى "تلفيق الدور أو تزييفه" ، وعليه أن ينسى "إحداث التأثيرات" ، وعليه أن يبتعد تماماً عن فكرة أنه موجود "تحفة للعرض" ، وأن يضع بدلها فكرة أخرى هى أنه دائماً فى خدمة صورة أعظم منه باستمرار . وأى ممثل يلعب دوراً وهو يرى الدور أصغر منه لا شك سيؤدى أداء سيئاً ، وعلى الممثل أن يعترف بأنه مهما كان الدور الذى يلعبه ، فإن الشخصية أكثر منه قوة . وبالتالى إذا كان يلعب دور رجل غيور فإن غيرة ذلك الرجل تتجاوز غيرته هو ، وحتى لو كان هو فى حياته غيوراً ، فإنه الآن يلعب دور رجل غيرته أكثر غنى وثراء من غيرته هو الخاصة . وإذا كان يلعب دور رجل عنيف ، فإنه يقر بأن العنف الذى يؤديه أعظم طاقة من عنفه هو ، وإذا كان يلعب دور رجل ذى فكر وحساسية ، فإنه يقر بأن رقة مشاعر ذلك الرجل هى شىء يتجاوز قدرته فى حياته اليومية ، مع زوجته وأصدقائه ، على أن يكون رقيقاً وحساساً . وسواء كان يلعب دوره فى مسرحية معاصرة ، أو فى تراجيديا إغريقية ، فإن عليه أن ينفتح على مدى من المشاعر أعظم من تلك التى يجدها فى نفسه كشخص له خصوصية .

وإذن ، فلا يجديه أن يقول : "إنما هكذا أحس به!" ، لأن عليه أن يكون فى خدمة تجسيد صورة إنسانية هى أعظم مما يظن أنه يعرف ، وعليه بالتالى أن يضع فى خدمتها إمكانيات تم إعدادها على مستوى رفيع ، إنما لهذا فإن على الممثل أن يتدرب وألا يكف عن التدريب . عازف الموسيقى يفعل هذا كل يوم بيديه وأذنيه وعقله ، والراقص بجسده كله ، أما الممثل فعليه أن يصنع من نفسه أكثر من هذا كى يلعب دوره . إن هذا ما يجعل - أو بالأحرى يمكن أن يجعل - من التمثيل أرقى الفنون . فلا

شيء يتركه وراءه ، والممثل الممتاز هو محاكاة للإنسان الممتاز وبالتالي يجب أن يكون في متناوله كل إمكانية متاحة للكائن الإنساني .

هذا مستحيل بطبيعة الحال ، لكننا حين نتعرف على التحدي ، يتلوه الإلهام والقدرة .

إن وجودنا يمكن تصويره في دائرتين : الداخلية هي دائرة دوافعنا ، وحياتنا السرية ، والتي لا يمكن رؤيتها أو تتبعها . والدائرة الخارجية تمثل الحياة الاجتماعية ، علاقاتنا بالآخرين ، وعملنا ، واستجمامنا . وعلى وجه العموم ، فالمسرح يعكس ما يحدث في الدائرة الخارجية ، وقد أقول إن البحث في المسرح يشكل دائرة تتوسط الدائرتين ، إنه مثل غرفة الصدى أو الترديد ، يحاول أن يلتقط الإشارات الخفية من الدائرة الداخلية ، ويميل المسرح لأن يكون تعبيراً عن العالم المعروف المرئي ، حتى يتيح الفرصة لظهور ما هو غير معروف ، وغير مرئي ، وهو بحاجة لمهارات خاصة ، وثمة حقيقة أكثر تكثيفًا تتكشف لحظة بعد أخرى ، إنها ليست مسألة حقيقية دائمة ، لأنها في حالة بحث دائم عن ذاتها ، هي ببساطة سلاسل من اللحظات الحقيقية الصادقة ، والمناظر والثياب والإضاءة تقدم القليل ، الممثل وحده هو القادر على أن يعكس التيارات الخفية للحياة الإنسانية .

وبحكم وظيفته ، فإن على عاتق الممثل مسئولية ذات وجوه ثلاثة : الأول هو العلاقة بمضمون النص (أو في الارتجال ، العلاقة بالفكرة) ، فيجب أن يعرف كيف يعبر عن هذا المضمون ، لكنه لو مضى في بحثه الشخصي هذا بعيداً جدا ، فإنه يغامر بالسقوط في مصيدة الفشل في أداء الوجه الثاني من مسئوليته ، المتمثل في علاقته بالممثلين الآخرين ، فمن الصعب جدا على الممثل أن يكون مخلصًا وعميقًا في غوصه داخل ذاته ، ويبقى في الوقت نفسه على اتصال وثيق بزملائه وشركائه .

وحين يعمل ممثلان أو أكثر معًا ، وهم يخبرون حالة من الحميمية الصادقة ، تنشأ صعوبة أخرى تتمثل فى أنهم يميلون إلى نسيان الجمهور والسلوك كما لو كانوا فى الحياة ، ومن ثم يصبحون أكثر خصوصية ، غير مسموعين منقطعين ، وحين يحدث مثل هذا يكون الممثلون قد تجاهلوا الوجه الثالث من وجوه مسئوليتهم ، وهى مسئولية مطلقة ، تتمثل فى علاقتهم بالجمهور ، وهى التى تعطى المسرح – فى النهاية – معناه الأساسى . فالخطيب أو الحكاء (الحكواتى) الذى يقف وحيداً فى مواجهة جمهوره مستعد لأن يتقبل فكرة أن يكون انشغاله الوحيد هو علاقته بهذا الجمهور ، ومن ثم ينصرف كل اهتمامه نحوه ، ويصبح شديد الحساسية تجاه استجاباته ، ويجب على الممثلين أيضًا أن يتعلموا أن يسلكوا هذا المسلك ، لكن دون أن يغفلوا لحظة واحدة عن احترامهم للمشهد ولرفاقهم فى الوقت نفسه .

وبعض الممثلين العظام ، حين يهبون أنفسهم تمامًا لأدائهم ، فهم يثرون هذه العلاقة بالجمهور ، وحين تجعل الجمهور يضحك ، وأن تقيم علاقة قوية ودافئة بالمشاهد ، فإن هذا قد يتحول لقطب مغناطيسى شديد الجاذبية للممثل ، يعمل على إخراجه بعنف من ذاته ، لكنه قد يستدفئ باستمتاع الجمهور ، بضحكاته أو دموعه ، فيفقد اتصاله بالحقيقة وبرفاقة معًا . ولو كان يمتلك قدراً غير عادى من التركيز ، فربما استطاع أن يحقق التوازن بين هذه الوجوه الثلاثة لمسئوليته ، ولو أنه فعل هذا ، فسيعينه ما يقدمه له الجمهور على أن يمضى فيه أكثر .

ونحن نعيش فى عصر يرتعب من أحكام القيمة ، بل إننا حتى نداهن أنفسنا ونتصور أننا نصبح – بطريقة ما – أفضل أو أرقى كلما قلت أحكامنا ، رغم ذلك فلا يمكن لمجتمع أن يوجد دون مثاليات ، والمواجهة بين الجمهور والفعل الدرامى إنما تعنى سؤالاً موجهًا للمتفرج عما إذا كان يوافق أو لا يوافق على ما يرى ويسمع .

وكل شخص يحمل بداخله نظاماً تصاعديا للقيم ، على أساسه يوافق أو يستنكر ، والمسرح يتيح إمكانية رؤية ما إذا كانت هذه القيم مفروضة من الخارج ، أم أنها – حقًا – صادرة عن اقتناعات الفرد الحقيقية .

والفن ليس بالضرورة مفيداً أو نافعًا فى ذاته ، والعمل الفنى الرائع من أعمال الماضى ، لو قدم بطريقة معينة ، قد يدفع بنا إلى التثاؤب ، لكنه لو قدم بطريقة أخرى لبدا لنا كشفًا مثيراً ، والفن يصبح مفيداً للفرد وللمجتمع إذا انطوى فى داخله على دافع للفعل ، والفعل هو ألوان الطيف كلها ، من الخبز والسياسة إلى الوجود نفسه .

يجب النظر فى إعادة تقويم المسرح ، دون أن تغفل عيوننا لحظة واحدة عن بعض الحقائق البسيطة والدائمة ، إن الفضيلة الأولى لأى عرض على المسرح هى أن يكون حيًا ، ثم أن يكون مفهومًا على نحو مباشر ، أما الشرح والتفكير فيأتيان فى وقت لاحق ، فى كل الفنون الأخرى يقول المرء دائمًا : "سأرجع بعد عشر سنوات" حين ينتهى العمل ، أما المسرح فإنه بدائى وعضوى مثل النبيذ إذا لم يكن طيبًا فى اللحظة نفسها التى تشربه فيها ، فلن تكون له قيمة بعد – ولا يجديك هنا أن تقول إنه كان طيبًا بالأمس ، أو سيكون طيبًا غداً ، والحياة لا تتدفق إلى خشبة المسرح إلا حين يكون الممثل مقنعًا ، ومن ثم يصدق المرء ما يقوله ويفعله ، وهو لا يحكم على حركاته وإشاراته ، بل يتبعها دون تردد ، باهتمام قد تم الاستيلاء عليه .

وأظن اليوم أن على المسرح أن يبتعد عن خلق عالم آخر وراء الحائط الرابع يستطيع المتفرج أن يهرب إليه ، بل يجب أن يحاول خلق إدراك أكثر قوة لما فى قلب عالمنا هذا ، وإذا شاء المرء للممثل أن يكون على مستوى عالم المشاهد ، فإن هذا يعنى أن يصبح العرض لقاء ، اجتماعًا ، علاقة دينامية قائمة بين جماعة قد تلقت تدريبًا معينًا وإعداداً معينًا من ناحية ، وجماعة أخرى لم تتلق هذا الإعداد ، هى جماعة الجمهور .

ويوجد المسرح فقط حين يلتقى هذان العالمان : عالم الممثلين وعالم المتفرجين فيصبح ثمة مجتمع مصغر ، وعالم مصغر يأتيان معًا كل مساء فى تلك المساحة ، ودور المسرح أن يقدم لهذا العالم المصغر اشتعالاً ونكهة من عالم زائل آخر ، يتكامل معه عالمنا الراهن ويتغير من خلاله .

ثقافة الروابط

كثيرًا ما سألت نفسى عما تعنيه كلمة "الثقافة" عندى ، فى ضوء الخبرات المختلفة التى عشت خلالها ، وتدريجًا ، وضح لى أن هذا المصطلح غير المحدد يغطى – فى الحقيقة – ثلاث ثقافات عريضة : واحدة هى – بشكل أساسى – ثقافة الفرد – وتبقى "الثقافة الثالثة" . ويبدو لى أن كلا من تلك الثقافات إنما يصدر عن فعل "احتفالى" ونحن لا نحتفل فقط بالأشياء الطيبة بالمعنى الشائع ، نحن نحتفل بالفرح ، وبالإثارة الجنسية ، وبكل ألوان المتعة ، لكننا أيضًا – من حيث نحن أفراد وأعضاء فى جماعة ، ومن خلال ثقافتنا – نحتفل بالعنف واليأس والقلق والهدم ، والرغبة فى أن تصبح معروفًا ، وأن "تعرض" أمام الآخرين ، هى دائمًا ، بمعنى من المعانى ، احتفال كذلك .

والدولة حين تحتفل احتفالاً أصيلاً ، فلأن هناك شيئًا جماعيا تود تأكيده ، كما كان يحدث فى مصر القديمة ، حيث كانت معرفتها بنظام الكون ، وفيه يتحد ما هو مادى بما هو روحى ، لا يمكن أن توصف أو تصاغ بسهولة فى كلمات لكن لابد أن تتأكد بأفعال احتفال ثقافى .

وسواء أحببنا أو لم نحب ، يجب أن نواجه حقيقة أن مثل هذا الفعل الاحتفالى غير ميسور فى أى من مجتمعاتنا اليوم ، فالمجتمعات القديمة كانت – على صواب دون شك – فقد فقدت الثقة بالنفس ، والمجتمعات الثورية هى دائمًا فى وضع زائف ، لأنها

تحاول أن تحقق خلال عام واحد - أو خمسة أعوام أو عشرة - ما استغرقت مصر القديمة قرونًا كي تنجزه ، ومن ثم تجعلها محاولاتها الجسورة والمضللة أهدافًا سهلة للسخرية والاحتقار .

والمجتمع الذى لم يبلغ ، بعد ، أن يكون "كلاً" لا يستطيع أن يعبر عن نفسه تعبيرًا ثقافيًا ككل ، وحال هذا المجتمع لا يختلف عن حال أفراد فنانين كثيرين لديهم الرغبة والحاجة لأن يؤكدوا شيئًا إيجابيا ، لكنهم رغم ذلك لا يستطيعون فى الحقيقة إلا التعبير عن اختلاطهم وأحزانهم ، والحقيقة أن أقوى أشكال التعبير الفنى والثقافى اليوم هى غالبًا عكس ما يؤكد السياسيون ، وأصحاب العقائد الجامدة والمشتغلون بالتنظير لما يودون أن تكون ثقافتهم عليه ، ومن ثم فإن لدينا ظاهرة خاصة بالقرن العشرين ، وهى أن أصدق التأكيدات هى دائمًا معارضة للخط الرسمى ، والمقولات الإيجابية التى يحتاج عالم اليوم - كما هو واضح - أن يستمع إليها هى دائمًا عميقة مكتومة .

وعلى أى حال ، إذا كانت الثقافة الرسمية موضع شك ، فيجب أيضًا أن ننظر نظرة نقدية مماثلة لتلك الثقافة التى - فى استجابتها ضد أشكال التعبير الناقصة للدولة البدائية أو الجنينية - تضع الفردية مكانها ، والفرد يستطيع دائمًا أن ينصرف إلى ذاته ، والرغبة الليبرالية فى تدعيم هذا العمل من جانب الفرد رغبة مفهومة ، رغم ذلك فإنك ترى حين تنظر للوراء أن تلك الثقافة الأخرى هى محددة على نحو صارم كذلك ، هى فى جوهرها احتفال رائع للأنا ، والإذعان الكامل لحق كل "أنا" فى الاحتفال بأساطيرها الخاصة وحساسياتها الخاصة ، إنما يمثل ذات النقص أحادى الجانب المكافئ للإذعان الكامل لحق الدولة فى التعبير ، فقط إذا كان الفرد قد بلغ درجة عالية من التطور يصبح التعبير عن هذا الاكتمال شيئًا رائعًا . فقط إذا كانت الدولة قد بلغت درجة من الوحدة والتماسك ، يمكن للفن الرسمى أن يعكس شيئًا حقيقيًا ، وهذا لم يحدث سوى مرات معدودة فى كل التاريخ الإنسانى .

ما يعنينا اليوم هو أن نكون متيقظين غاية اليقظة فى اتجاهنا نحو الثقافة ، وألا نأخذ ما هو زائف مصطنع ونترك ما هو حقيقى ، ولكل من الثقافتين – ثقافة الدولة وثقافة الفرد – قوتها وإنجازاتها ، لكن لهما أيضًا حدودهما الضيقة ، المراجعة ، لأن كلا منهما جزئية فقط ، فى الوقت نفسه فإن كليهما باق لأنهما معًا تعبير عن مصالح استثمارية قوية لدرجة لا تصدق ، فكل جماعة كبرى بحاجة لأن تروِّج نفسها ، وكل جماعة كبرى تسعى لأن تحرز التقدم فى ثقافتها ، وبالطريقة نفسها فإن الفنانين الأفراد لديهم مصالح عميقة الجذور فى إجبار الآخرين على أن يلحظوا ويحترموا إبداعات عالمهم الداخلى .

وحين أفصل بين ثقافة الفرد وثقافة الدولة ، فإن هذا ليس مجرد فصل ذى طابع سياسى بين الشرق والغرب ، والتمييز بين ما هو رسمى وما هو غير رسمى ، بين ما هو دعائى ، وما هو غير دعائى موجود داخل كل مجتمع ، وكل من الجانبين يطلق على نفسه اسم "الثقافة" رغم أن أيًا منهما لا يمكن اعتباره ممثلاً للثقافة الحية . بمعنى أن العمل الثقافى له هدف واحد فقط : الحقيقة .

ما الذى يمكن أن نعنيه بالسعى إلى الحقيقة؟ ربما كان هناك شىء واحد يستطيع الإنسان أن يدركه مباشرة فى كلمة "الحقيقة" وهو أنه لا يمكن تعريفها ، وفى الإنجليزية يقول المرء كليشيهًا مألوفًا ، "لا تستطيع أن تثبت سوى الكذبة .." وهذا صحيح كل الصحة ، فأى شىء أقل من الحقيقة يأخذ شكلاً واضحًا قابلاً للتعريف ، وبالتالى ففى كل الثقافات ، فى اللحظة التى يتم فيها تثبيت الشكل يفقد ميزته ، وتمضى الحياة خارجه وبالتالى كذلك فإن كل سياسة ثقافية تفقد ميزتها حين تتحول إلى برنامج ، وبالمثل فى اللحظة التى يرغب فيها المجتمع فى أن يقدم صياغة رسمية لذاته ، لن يقدم سوى كذبة ، لأن هذه فقط هى التى يمكن "تثبيتها" ، لم يعد لها تلك الكيفية الحية ، غير الملموسة ، التى لا نهاية لها ، التى يمكن أن تطلق عليها

"الحقيقة" ، والتى ربما فهمت على نحو أقل غموضًا لو استخدمنا عبارة "الإدراك المتزايد للواقع" .

إن حاجتنا لذلك البعد الغريب المضاف للحياة الإنسانية ، الذى ندعوه على نحو غائم "الفن" أو "الثقافة" ، ترتبط دائمًا بتدريب يحدث فيه أن إدراكنا اليومى للواقع ، المحصور داخل حدود غير مرئية ينفتح فى لحظة من اللحظات ، وفى حين نوقن أن هذا الانفتاح اللحظى هو مصدر قوة ، نوقن أيضًا أنها لحظة وستمضى ، إذن ماذا نفعل؟ إننا نستطيع العودة لها مرة أخرى عن طريق فعل آخر من النسق نفسه ، وهذا بدوره يعيدنا إلى التفتح على حقيقة لن نبلغها أبدًا .

ولحظة العودة للإفاقة تستغرق لحظة ثم تمضى ، ونحن نحتاجها مرة أخرى ، هنا يجد ذلك العنصر الغامض "الثقافة" مكانه .

لكن هذا المكان لا يمكن أن يشغله سوى تلك "الثقافة الثالثة" لا تلك التى تحمل اسمًا أو تعريفًا ، بل تلك الضاربة ، البعيدة عن متناول اليد ، شىء يمكن تشبيهه – على نحو من الأنحاء – بالعالم الثالث ، هو الذى يبدو ، لبقية العالم ، ديناميًا ، عنيدًا ، صعب المراس ، يتطلب توافقات لا نهاية لها ، فى علاقة لا يمكن أن تكون دائمة .

فى مجال عملى ، المسرح ، كانت خبرتى الشخصية خلال هذه السنوات القليلة الأخيرة كاشفة لأبعد الحدود ، كان جوهر عملنا فى "المركز الدولى لبحوث المسرح" يقوم على جمع الممثلين من أطر وثقافات كثيرة متباينة ، وأن نساعدهم على أن يعملوا معنا على تقديم أحداث مسرحية – أمام شعوب أخرى – ووجدنا ، أولاً ، أن الكليشيهات الشائعة عن ثقافة فرد ما غالبًا ما يشارك فيها هذا الفرد نفسه ، وهو قد جاء إلينا معتقدًا أنه جزء من ثقافة قومية خاصة ، وتدريجيًا ومن خلال العمل يكتشف أن ما كان يظنه ثقافة لم يكن سوى طرائق سلوكية سطحية فى تلك الثقافة ، وأن هناك شيئًا مختلفًا كل الاختلاف يعكس ثقافته الأكثر عمقًا ، وذاتيته الأكثر عمقًا ، ولكى

يكون صادقًا مع نفسه ، فإن عليه أن يطرح تلك السمات السطحية التي يتم التمسك بها في كل بلد وتنميتها من أجل تكوين فرق ونشر الثقافة القومية ، وعلى التوالي ، رأينا أن الحقيقة الجديدة لا يمكن أن تظهر ما لم يتم تحطيم تنميطات جامدة معينة .

ولأكن محدداً تماماً هنا بالنسبة للمسرح ، كان هذا يعني نهجًا عيانيًا للعمل له اتجاه واضح ، هذا الاتجاه يتضمن تحديًا لكل العناصر التي تضعها كل البلاد على شكل المسرح كي تجعله داخل قوس مغلق ، سجينًا داخل لغة أو أسلوب أو وظيفة اجتماعية ، أو مبنى ، أو نمط معين من الجمهور . ومن خلال عمل فعل المسرح ، الذي لا ينفصل عن الحاجة إلى إقامة علاقات جديدة بشعوب مختلفة ، بدت إمكانية إيجاد روابط ثقافية جديدة .

لأن الثقافة الثالثة هي ثقافة الروابط ، فهي التي يمكن أن توازن التشظي الموجود في عالمنا ، وعليها أن تعمل في استكشاف علاقات ، حيث اختفت هذه الأوضاع أو ضاعت ، بين الإنسان والمجتمع ، بين نوع إنساني وآخر ، بين العالم الصغير والعالم الكبير ، بين الإنسانية والآلية ، بين المرئي وغير المرئي ، بين الفئات واللغات والأنواع . ما هي هذه العلاقات؟ العمل الثقافي وحده هو الذي يمكن أن يكشف تلك الحقائق الحيوية .

هكذا تمضي الحكاية

حين رأى الرب كيف أن الجميع كانوا ضجرين بلا أمل في اليوم السابع من أيام التكوين ، أجهد مخيلته التي تمتد وتمتد بغير حدود ، كي يجد شيئًا آخر يضيفه إلى هذا الكمال الذي أدركه ، فجأة انبثق الإلهام حتى ما وراء حدوده غير المحدودة، ورأى بعدًا جديدًا للواقع : قدرته على أن يحاكي ذاته . وهكذا أبدع المسرح .

جمع ملائكته جميعًا ، وقال لهم الكلمات التالية التى لا تزال مصونه فى وثيقة سنسكريتية قديمة "إن المسرح سيكون المجال الذى يستطيع فيه الناس أن يتعلموا كيف يفهمون غوامض الكون المقدسة" ثم أضاف على نحو عرضى خادع : "وسيكون فى الوقت نفسه راحة للسكارى وللمتوحدين" .

وسُر الملائكة جميعًا ، وانتظروا - بصبر نافذ - حتى اجتمع فى الأرض ما يكفى من الناس كى يبدأوا فى الممارسة ، واستجاب الناس بحماسة مماثلة ، وسرعان ما أصبحت هناك جماعات كثيرة تحاول كلها محاكاة الواقع بطرائقها المختلفة ، رغم ذلك جاءت النتائج مخيبة للآمال ، وكل ما كان يبدو مدهشًا وخصبًا وشاملاً كان يتحول بين أيديهم إلى هباء ، وعلى نحو خاص فإن الممثلين والكتاب والمخرجين والرسامين والموسيقيين لم يستطيعوا أن يتفقوا فيما بينهم على أيهم الأكثر أهمية ، وهكذا أضاعوا معظم الوقت فى الشجار ، على حين أصبحت أعمالهم لا ترضيهم أكثر فأكثر .

وفى يوم أيقنوا أنهم لن يستطيعوا على هذا النحو أن يحرزوا أى تقدم ، فأوفدوا ملاكًا منهم ، يرجع إلى الرب يسأله العون .

وتفكر الرب مليًا ، ثم تناول قصاصة ورق خط عليها شيئًا وطواها ووضعها فى صندوق وأعطاها للملاك قائلاً : "هنا كل شىء . كلمتى الأولى والأخيرة .." .

وكانت عودة الملاك إلى دوائر المسرح حدثًا هائلاً ، واجتمع أهل الحرفة جميعًا وتزاحموا حوله وهو يفتح الصندوق ويلتقط الورقة ويفضها كانت تحوى كلمة واحدة ، قرأها بعضهم من فوق كتفيه حين كان يعلنها للآخرين ، كانت الكلمة الاهتمام .Interest

- "الاهتمام؟" - الاهتمام"! - "هل هذا كل شىء؟ ..." - "هل هذا كل شىء؟ ..." .

وسرت دمدمة عميقة من السخط والخيبة .

– "إلى أين يؤدى بنا هذا؟" "هذا شيء طفلى ..." – كأننا لم نكن نعرف ..." .

وانفض الاجتماع على غضب ، وترك الملاك تحت سحابة ، وأصبحت هذه الكلمة – رغم أن أحداً لم يشر إليها أبداً – أحد الأسباب التى جعلت الرب يفقد اعتباره عند مخلوقاته .

وعلى أى حال ، فبعد عدة آلاف من السنين ، وجد طالب شاب يدرس السنسكريتية إشارة لهذه الحادثة فى سفر قديم ، ولما كان يعمل أيضًا – بعض الوقت – فى تنظيف المسرح ، فقد أبلغ أعضاء الفرقة بهذا الاستكشاف ، هذه المرة ، لم يتناولوا الأمر بسخرية أو احتقار ، بل ساد صمت طويل رزين ، ثم تكلم أحدهم "الاهتمام – أن أكون مهتما – يجب أن أهتم – يجب أن أهم الآخرين – لا أستطيع أن أنقل الاهتمام للآخرين ما لم أكن أنا نفسى مهتما – نحن بحاجة لاهتمام مشترك ..." .

ثم صوت آخر :

"لكى نتقاسم اهتماماً مشتركًا ، يجب أن نتبادل عناصر الاهتمام ، بطريقة تثير اهتمامنا" .

– "تثير اهتمامنا نحن الاثنين ..." – تثير اهتمامنا جميعًا ..." – "بالإيقاع الصحيح ..." – "بالإيقاع؟ ..." – "نعم الإيقاع مثل ممارسة الحب فلو كان أحدهما صاحب إيقاع سريع جداً والآخر صاحب إيقاع بطيء جدا – فلن يكون الأمر مثيراً للاهتمام " .

ثم راحوا يتناقشون فى جدية واحترام بالغين ، ما هو المثير للاهتمام؟ أو بالأحرى كما صاغها واحد منهم : ما الذى يثير الاهتمام حقا؟

وهنا بدأوا يختلفون ، البعض رأى أن الرسالة الإلهية جاءت واضحة ، و"الاهتمام" يعنى فقط تلك الجوانب من الحياة التى ترتبط ارتباطًا مباشرًا بالأسئلة الجوهرية حول الكينونة والصيرورة والإله والقوانين الإلهية ، والبعض الآخر رأى أن الاهتمام يعنى الاهتمام المشترك بين كل الناس الموجه نحو فهم أكثر وضوحًا لما هو عادل وما هو ظالم للنوع الإنسانى ، البعض الأخير رأى فى عادية الكلمة نفسها "الاهتمام" إشارة واضحة نحو عدم إضاعة لحظة واحدة فى التفكير العميق والحكيم بل المضى بها كما هى نحو التسرية .

عند هذه النقطة اقتبس طالب السنسكريتية لهم النص الكامل حول سبب خلق الرب للمسرح ، قال: "من أجل أن يصبح هذا كله فى ذات الوقت". وأضاف آخر : "وبطريقة مثيرة للاهتمام" وبعدها ساد صمت عميق .

ثم بدأوا يتناقشون حول الوجه الآخر للعملة : جاذبية "غير المثير للاهتمام" الدوافع الغريبة الاجتماعية والنفسية ، التى تجعل مثل هذا العدد الكبير من الناس فى المسرح يصفقون غالبًا ، بحماس وحرارة ، للأشياء التى لا يمكن أبدًا أن تكون مثيرة لاهتمامهم على أى نحو من الأنحاء .

قال أحدهم : "آه لو استطعنا حقا أن نفهم هذه الكلمة" .

وقال آخر فى لهجة مهدئة : "بهذه الكلمة نستطيع أن نمضى لبعيد جدا" .

البـاب المفتـوح

أفكار حول التمثيل والمسرح

إلى إيرينا وسيمون

دبيب السأم

يومًا ما كنت في جامعة إنجليزية ، ألقى المحاضرات التي شكلت أساس كتابي "المساحة الفارغة" ، ووجدت نفسي على منصة عالية ، أواجه فجوة كبيرة معتمة ، وخلف هذه الفجوة تمامًا استطعت أن أميز – على نحو غائم – بعض الجالسين في الظلام . وبعد أن شرعت في الحديث أحسست أن كل ما أقوله إنما هو لغو بلا معنى ، وزادت كآبتي لأنني لا أستطيع أن أجد سبيلاً ميسورًا للنفاذ إليهم .

رأيتهم يجلسون مثل تلامذة نابهين ينتظرون الكلمات المثقلة بالحكمة ليملأوا بها كراساتهم المدرسية ، ورأيتني ألعب دور المعلم الخاص ، مخولاً سلطة تتسق ووقوفي فوق المستمعين مرتفعًا ستة أقدام . ولحسن الحظ واتتني الشجاعة كي أتوقف ، وأقترح عليهم أن نبحث لنا عن مكان آخر . وانتشر المنظمون يبحثون في أرجاء الجامعة ، وأخيرًا عادوا يقترحون حجرة صغيرة كانت بالغة الضيق ولا تتوفر لها أسباب الراحة ، لكنها كانت تقدم لنا إمكان قيام علاقة أكثر سواء وأكثر قوة بيننا . وأنا أتحدث في هذه الشروط الجديدة ، أحسست ، على الفور ، بأن ثمة رابطة جديدة قامت بين الطلاب وبيني . من هذه اللحظة وما تلاها استطعت الحديث بطلاقة . وتحرر جمهوري على النحو نفسه ، وتدفقت الأسئلة ، وكذا الإجابات ، بسلاسة وانطلاق ، وقد أصبح هذا الدرس البليغ الذي تلقيته عن العلاقة بالمكان أو المساحة ، أساس التجارب التي قمنا بها في باريس ، بعد سنوات كثيرة تالية ، في "المركز الدولي لأبحاث المسرح" .

يجب أن تسعى لخلق مساحة فارغة إذا شئت أن يحدث شيء ذو قيمة ، إن مساحة فارغة هي التي تيسر خروج ظاهرة جديدة إلى الحياة ، لأن أي شيء يمس

المضمون والمعنى والتعبير واللغة والموسيقى لا يمكن أن يوجد إلا لو كانت التجربة جديدة ونضرة ، وعلى أى حال ، لا يمكن أن توجد تجربة جديدة ونضرة ما لم تكن ثمة مساحة عذراء صافية مستعدة لاستقبالها .

***

قال لى مخرج من جنوب إفريقيا ، وهو على جانب ملحوظ من النشاط والحيوية ، استطاع أن يخلق حركة "مسرح أسود" فى أحياء ومدن السود فى بلاده : "نحن جميعاً قرأنا كتابك "المساحة الفارغة ، وقد أعاننا كثيراً ..." ، سررت لكن دهشتى كانت بالغة ، فمعظم الكتاب مكتوب قبل تجاربنا فى إفريقيا ، وإحالاته دائمًا إلى مسارح لندن وباريس ونيويورك ، فأى جدوى يمكن أن يجدها فى نص مثل هذا؟ وكيف يمكن أن يرتبط بمهمة خلق مسرح فى شروط الحياة فى "سويتو"؟ طرحت هذا السؤال ، فكانت إجابته : "الفقرة الأولى منه!" .

"أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة ، وأدعوها خشبة مسرح عارية ، فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة فى حين يرقبه إنسان آخر ، فإن هذا كل ما هو ضرورى كى يتحقق فعل من أفعال المسرح " .

كانوا على اقتناع بأن قيام مسرح فى شروط حياتهم تلك كارثة لا يمكن تفاديها ، ذلك أن أحياء السود ومدنهم فى جنوب أفريقيا كلها لم تكن تحتوى على "مبنى مسرحى" واحد ، وكان لديهم الشعور بأنهم لن يستطيعوا المضى بعيداً ما لم يمتلكوا مسارح تضم آلاف المقاعد ، لها سدل وستائر وأضواء وأجهزة للإضاءة الملونة ، على غرار ما هو متوفر فى مسارح باريس ولندن ونيويورك . ثم فجأة يقعون على كتاب تؤكد الفقرة الأولى منه أنهم يمتلكون كل ما هم بحاجة إليه لقيام المسرح .

أوائل السبعينيات ، شرعنا فى تقديم تجارب خارج ما كان يعتبر "المسارح" . فى السنوات الثلاث الأولى قدمنا عروضاً مئات المرات فى الشوارع والمقاهى والمستشفيات وبين أطلال "برسبوليس" القديمة ، فى قرى إفريقية وجراجات أمريكية ، فى المعسكرات وبين الدكك الحجرية فى حدائق المدن ، وقد تعلمنا الكثير من هذا . وكانت التجربة الرئيسة عند الممثلين أنهم يلعبون أمام جمهور هم قادرون على رؤيته ، على خلاف ذلك الجمهور غير المرئى الذى اعتادوا على اللعب أمامه . كثيرون منهم عملوا فى مسارح تقليدية كبرى ، وكانت صدمتهم عميقة حين وجدوا أنفسهم فى أفريقيا ، على علاقة مباشرة بجمهورهم ، والضوء الغامر الوحيد هو ضوء الشمس ، التى وحدت المتفرجين واللاعبين معًا فى ضوئها الغامر الذى يلفهم جميعًا ، قال واحد من ممثلينا ، هو بروس مايرز : "قضيت عشر سنوات من عمرى فى مسارح المحترفين دون أن أرى - مرة واحدة - الجمهور الذى أقوم بالأداء أمامه ، ثم فجأة وجدت نفسى قادراً على رؤيته ، ومنذ عام مضى كان الفزع يتملكنى نتيجة إحساسى بالعرى ، وكنت أفكر : لقد انتزعت منى أهم وسائلى الدفاعية ، إنه كابوس أن ترى وجوههم!" وفجأة ، أيقن أن رؤية المتفرجين تضفى معنى جديداً على عمله ، فثمة جانب آخر فى المساحة الفارغة ، وهو أن هذا الفراغ مشترك ، هى المساحة نفسها بالنسبة للحضور جميعاً .

***

حين كتبت "المساحة الفارغة" كان هؤلاء الباحثون عن "مسرح شعبى" يعتقدون أن أى شىء ما دام "من أجل الناس" فهو يكتسب الحيوية على نحو آلى ، على نقيض ذلك الشىء الذى يفتقد الحيوية ، والذى يدعى "مسرح النخبة" . فى الوقت نفسه ، فإن أفراد "النخبة" كانوا يشعرون بأن لهم امتياز المشاركة فى شأن ثقافى جاد يناقض بقوة ذلك الشىء المنتفخ المفتقد لأى حيوية الذى يدعى "المسرح التجارى" . فى الوقت نفسه أيضاً ، فإن الذين يشتغلون "بالنصوص الكلاسيكية العظيمة" كانوا على اقتناع

بأن "الثقافة الرفيعة" تضخ فى عروق المجتمع طرائق تختلف نوعيا عن ذلك "الأدرينالين" سيئ الدرجة الذى تضخه "الكوميديا المبتذلة" . على أى حال ، علمتنى خبرتى على مدى السنين أن هذا كله خاطئ تماماً ، وأن المساحة المناسبة يمكن أن تتلاقى فيها طاقات كثيرة منوعة ، وتختفى كل هذه التصنيفات .

ولحسن الحظ أننى كنت - حين بدأت العمل فى المسرح - أجهل كل هذه التصنيفات جهلاً تاما . والميزة العظمى التى قدمتها إنجلترا فى تلك الأيام كانت غياب المدارس والأساتذة والأمثلة ، المسرح الألمانى مجهول تماماً ، وستانسلافسكى غير معروف فى حقيقة الأمر ، وبريخت مجرد اسم ، وأرتو لم يبلغ ، حتى ، هذه الدرجة . لم تكن ثمة نظريات ، ومن ثم كان صناع المسرح ينزلقون ، على نحو طبيعى ، من نوع لآخر ، وبوسع الممثلين الكبار أن يتحولوا من أداء شكسبير إلى مسرحية هزلية أو كوميديا موسيقية ، ثم يتبعهم الجمهور والنقاد ببساطة تامة ، دون أدنى إحساس بأن ثمة خيانة ترتكب فى حقهم أو فى حق "فن المسرح" .

أوائل الخمسينيات ، قدمنا "هاملت" فى موسكو مع بول سكوفيلد ، الذى كان قد لعب أدواراً كبرى لأكثر من عشر سنوات أو نحوها ، وكان معروفاً فى إنجلترا بأنه واحد من أفضل ممثلى جيله وألمعهم . كان هذا أيام روسيا الستالينية القديمة ، والمنعزلة انعزالاً تاماً فى الحقيقة . وأظن أننا كنا أول فرقة إنجليزية تقدم عروضها هناك . وجاء العرض حدثاً بكل المعانى ، ولقى سكوفيلد معاملة نجم من نجوم "البوب" .

وعدنا إلى إنجلترا ، وواصلنا العمل معاً لفترة قدمنا فيها مسرحية لإليوت ، وأخرى لجراهام جرين ، وفى يوم ، بعد انتهاء الموسم ، عرض على سكوفيلد دور متعهد حفلات من شرق لندن فى كوميديا موسيقية ، هى الأولى من المسرحيات الموسيقية السابقة على مسرحيات "الروك" ، وكان سكوفيلد فى غاية الإثارة : "هذا

شىء رائع ، بدل أن أؤدى مسرحية شكسبيرية أخرى ، سوف أغنى وأرقص ، إن اسم المسرحية إكسبريسو بنجو!" ، شجعته على قبول الدور ، وكان فى غاية السرور ، ونجحت المسرحية نجاحًا كبيرًا .

وأثناء عرض المسرحية وصل وفد روسى رسمى يتكون من حوالى العشرين من الممثلين والممثلات والمخرجين ومديرى المسارح فجأة من موسكو ، وحيث إننا لقينا هناك استقبالاً حسنًا ، فقد سعيت للترحيب بهم فى المطار ، وكان سؤالهم الأول عن سكوفيلد : "ماذا يعمل الآن؟ وهل يمكن أن نراه؟" أجبت : "طبعًا" ، ورتبنا لهم أمر البطاقات ، وذهبوا لمشاهدة العرض .

وكان الروس ، خاصة فى تلك الفترة ، قد تعلموا أن سبيل الخلاص من أى مأزق ذى طابع مسرحى يتمثل فى استخدام كلمة واحدة : شائق ، أو مثير للاهتمام . هكذا شهدوا المسرحية وقابلوا سكوفيلد ، وعبروا له – عن غير اقتناع – أن الأمر كان "شائقًا ومثيرًا لاهتمامهم" ... لحد كبير . بعدها بسنة ، تلقينا نسخة من الكتاب الذى كتبه رئيس الوفد – المتخصص فى الشكسبيريات بجامعة موسكو – عن الرحلة ، ووجدنا فى الكتاب صورة قبيحة لسكوفيلد بالقبعة المائلة التى كان يضعها على رأسه فى "إكسبريسو بنجو" ، وتحت الصورة هذا التعليق : "لقد أحزنتنا جميعًا مأساة وضع الممثل فى بلد رأسمالى ، أية مهانة يرغم عليها واحد من أعظم ممثلى عصرنا ليؤدى دورًا فى شىء اسمه "إكسبريسو بنجو" ، من أجل أن يوفر الطعام لزوجته وطفليه!" .

إننى أقص هذه القصة كى أشركك فى فكرة أساسية : ليس ثمة تصنيفات للمسرح ، لأنه عن الحياة وحول الحياة . هذه نقطة الانطلاق الوحيدة ، وليس هناك شىء سواها يمكن اعتباره أساسيًا بالفعل ، المسرح هو الحياة .

فى الوقت نفسه، نحن لا نستطيع القول بأنه ليس هناك اختلاف بين الحياة والمسرح . فى ١٩٦٨ رأينا أناسًا كانت لديهم أسباب صحيحة تمامًا للضيق بكل هذا القدر من أعمال "المسرح المميت" ، وكانوا يؤكدون أن "الحياة مسرح" ، وبالتالى فلا حاجة لوجود الفن أو الصنعة أو البنية ؛ "فالمسرح يمكن أن يكون فى كل مكان ، إن المسرح حولنا ويحيط بنا ..." ، وكانوا يقولون : "إن كل واحد منا ممثل ، ونحن نستطيع أن نفعل أى شيء أمام أى أحد ، وهذا هو المسرح كله " .

أين الخطأ فى مثل هذا القول؟ إن تمرينًا صغيرًا يجعل هذا الخطأ شديد الوضوح : اطلب من أى مقطوع أن يمشى من أحد طرفى مساحة ما إلى طرفها الآخر . بوسع أى أن يفعل هذا ، وأكثر الناس حمقًا وبلاهة لن يخطئ ، فكل ما عليه أن يمشى ، إنه لا يبذل جهدًا ولا يستحق مكافأة . والآن ، اطلب منه أن يتخيل أنه يحمل بين يديه كأسًا ثمينًا ، وعليه أن يمشى بحذر حتى لا يريق قطرة واحدة مما يحويه الكأس . هنا أيضًا بوسع أى شخص أن ينجز فعل التخيل هذا بما يقتضيه ، وأن يتحرك بطريقة مقنعة لحد يزيد أو ينقص . لكن متطوعك هذا قد بذل جهدًا خاصًا ، وربما كان يستحق الشكر ، وربما قطعة نقدية صغيرة مكافأة على محاولته . تاليًا اطلب إليه أن يتخيل أنه أثناء مشيه انزلق الكأس من بين أصابعه فتحطم على الأرض وأريق ما كان فيه . الآن أصبح صاحبنا فى المأزق . إنه يحاول أن يمثل ، سيتملك جسده كله أسوأ أنواع أداء الهواة المفتعل ، وعلى وجهه تعبير "إننى أمثل" . بكلمات أخرى : غير صحيح بصورة محزنة . إن إنجاز هذا الفعل الذى يبدو بسيطًا بحيث يظهر طبيعيًا مثل المشى يتطلب كل مهارات فنان محترف – على مستوى رفيع – فهى فكرة لا بد أن تكتسى باللحم والدم والانفعال الصادق . يجب أن يمضى إلى ما وراء المحاكاة ، بحيث تصبح الحياة المبتكرة هى أيضًا حياة موازية ، لا يمكن تمييزها عن الحقيقة على أى مستوى . هنا نستطيع أن نتفهم لماذا تدفع الشركات السينمائية تلك المبالغ الطائلة لممثل حقيقى كى يقدم لنا انطباعًا مقنعًا بالحياة اليومية .

إن الإنسان يذهب إلى المسرح كى يجد الحياة ، لكن إذا لم يكن ثمة اختلاف بين الحياة خارج المسرح والحياة داخله ، فلن يكون للمسرح أى معنى . وليست هناك نقاط محددة لهذا ، لكننا لو تقبلنا فكرة أن الحياة فى المسرح مرئية وممتلئة أكثر منها فى الخارج ، فسوف نرى أنها هى ذاتها ، وأنها مختلفة عنها فى آن واحد .

الآن نستطيع أن نضيف أموراً خاصة : إن الحياة فى المسرح أكثر قابلية للقراءة وأكثر قوة لأنها أكثر تركيزاً ، فعملية اختصار المساحة وضغط الزمن يخلقان درجة من التركيز .

فى الحياة نحن ننزلق إلى الثرثرة مرددين كلمات مكرورة ، هذه الطريقة الطبيعية فى التعبير عن أنفسنا تستغرق من الوقت فى العادة أكثر بكثير مما يكفى للتعبير عن المضمون الفعلى لما نريد أن نقول . لكن هذه هى الطريقة التى يجب أن يبدأ بها المرء فى تواصل الحياة اليومية ، وهذا يماثل تماماً ما يحدث فى المسرح ، حين نعمل على تطوير مشهد عن طريق الارتجال ، أى الحديث الذى يبدو مسهباً إلى حد كبير .

تتمثل عملية الضغط فى استبعاد كل ما ليست له ضرورة حاسمة ، وتقوية ما يتبقى ، مثل وضع صفة قوية مكان أخرى معتدلة ، مع الإبقاء على انطباع التلقائية . إذا تحقق هذا الانطباع فقد بلغنا النقطة التى لو حدثت فى الحياة واستغرقت من فردين متحاورين ثلاث ساعات لقول شىء ما ، فإنها لا يجب أن تتجاوز، على الخشبة ، ثلاث دقائق . بوسعنا أن نرى هذه النتيجة واضحة فى الأساليب الرقراقة الصافية فى أعمال بيكيت أو بينتر أو تشيكوف .

عند تشيكوف ، يعطى النص انطباعاً بأنه مسجل على شريط ، وأنه يأخذ جمله وعباراته من الحياة اليومية . لكن ليست هناك جملة واحدة عند تشيكوف لم يتم نحتها وصقلها وتعديلها بمهارة فائقة وحرفية عالية بحيث تعطى الانطباع بأن الممثل يتحدث بالفعل كما فى الحياة اليومية . وعلى أى حال ، إذا حاول أى إنسان أن يتكلم

ويتصرف كما يفعل فى الحياة اليومية تمامًا ، فلن يستطيع أن يمثل تشيكوف . على الممثل والمخرج أن يتبعا العملية نفسها التى قام بها المؤلف ، أى أن يكونا على تمام الوعى بأن كل كلمة ، مهما بدت بريئة فإنها ليست كذلك . فهى تحوى فى ذاتها ، وفى الصمت الذى يسبقها ويعقبها ، مركبًا كاملاً غير منطوق من الطاقات لدى الشخصيات . إذا عمل المرء على أن يجد هذا المركب ، وإذا مضى أبعد فى البحث عن الفن الذى يستطيع الكشف عنه ، فإنه سينجح ، عندئذ ، فى أن يقول هذه الكلمات البسيطة ، مقدمًا الانطباع بأنها الحياة . جوهريا : هى الحياة . لكنها الحياة فى صورة أكثر تركيزًا ، أكثر انضغاطًا فى الزمان والمكان .

ويمضى شكسبير لأبعد من هذا ، فقد ساد الظن بأن الشعر شكل للتجميل باستخدام الشاعرية ، ثم جاء رد فعل لا يمكن تفاديه بفكرة أن الشعر ليس سوى شكل أكثر ثراء من حديث كل يوم بطبيعة الحال يجب أن ينظم الشعر بحيث يبدو "طبيعيًا" ، لكن هذا لا يعنى العامية ولا الاعتيادية . ولبلوغ هذا السبيل ، يجب أن يرى المرء ، بوضوح ساطع ، لماذا يوجد الشعر ، وما هى الوظيفة الضرورية ضرورة مطلقة ، التى عليه أن يؤديها . فى الحقيقة أن شكسبير ، من حيث هو رجل عملى ، كان مضطرًا لاستخدام الشعر كى يوحى - فى الآن نفسه - بأكثر الحركات النفسية والعقلية والروحية خفاء واستتارًا عند شخوصه ، دون أن يفقدهم حقيقتهم الملتصقة بالأرض . إن الضغط لا يمكن أن يمضى لأبعد من هذا .

المسألة كلها تتمثل فى أن نحاول أن نعرف ، لحظة بلحظة ، فى الكتابة أو فى التمثيل ، ما إذا كان ثمة شرارة ، لهب صغير يشتعل فيمنح القوة لتلك اللحظة المكثفة والمقطرة . فالضغط والتكثيف فقط ليسا كافيين ، والمرء يستطيع دائمًا أن يختصر مسرحية طويلة مسهبة ، وينتهى مع ذلك إلى شىء مضجر . إن هذه الشرارة هى المسألة ، وهى نادرًا ما توجد . وهذا يوضح لنا كيف أن الصورة المسرحية بالغة

الهشاشة إلى حد مخيف ، كما أنها كثيرة المطالب ، فشرارة الحياة الصغيرة تلك يجب أن تكون حاضرة فى كل لحظة وأية لحظة .

هذه المسألة الفنية توجد فقط فى المسرح والسينما ، فالكتاب يمكن أن تكون له مناطق إعتام ، أما فى المسرح ، فمن ثانية لأخرى يمكن أن تفقد الجمهور تماماً إذا لم يكن الإيقاع صحيحاً .

إذا توقفت الآن عن الكلام ... فسوف نستمع إلى الصمت ... لكنكم جميعًا منتبهون . للحظة كنت أمتلككم فى قبضة يدى ، وفى الثانية التالية سوف تشرد عقولكم ، هذا أمر لا يمكن تجنبه إلا إذا ... إلا إذا ... أى شىء؟ إن مما يتجاوز قدرات الإنسان ، تقريبًا ، أن يبقى قادراً بشكل دائم على تجديد الاهتمام والعثور على الأصالة والطزاجة والقوة التى تتطلبها الثانية التالية . وهذا هو السبب فى أننا لا نجد سوى أعمال قليلة رائعة فى مسرح العالم ، إذا قورن بالأشكال الفنية الأخرى ، وما دامت المخاطرة قائمة دائمًا ، وهى متمثلة فى اختفاء شرارة الحياة تلك ، فقد وجب أن نحلل بدقة ، أسباب غيابها المتكرر ، وأن نتفحص هذه الظاهرة بأكبر قدر من الوضوح .

إذن ، إنه أمر بالغ الأهمية أن نتفحص - فى وقت واحد ، ودون أفضليات - المسرح الكلاسيكى والمسرح التجارى ، الممثل الذى يقضى شهوراً متصلة فى التدريبات ، والآخر الذى يدبر أمره فى بضعة أيام ، وأن نقارن ما يمكن عمله حين يتوفر المال الوفير ، وما يمكن عمله إذا لم يتيسر إلا النزر اليسير . بعبارة أخرى : أن نتفحص مختلف الشروط التى يحدث فيها التمثيل .

إننى أود أن أقارن بين ما لا يمكن حدوثه إلا على خشبة مستوفاة ، ذات إضاءة ومناظر ، وبين ما لا يمكن حدوثه إلا دون إضاءة ، ودون إعداد المناظر ، خارج الأبواب المغلقة ، كى أوضح أن ظاهرة المسرح الحى غير مرتبطة بشروط خارجية . إن المرء

يمكن أن يذهب لمشاهدة مسرحية بالغة التفاهة ، ذات موضوع دون المتوسط ، وهى تحقق نجاحًا هائلاً وتدر أموالاً طائلة ، فى مسرح تقليدى ، وأحيانًا ما يجد فيها شرارة الحياة على نحو أفضل بكثير مما يجد فى عمل يقدمه أناس أطعموا بريخت أو أرتو بالملعقة ، وتوفروا على إمكانات جيدة ، فأنجزوا عرضًا يلقى الاحترام على المستوى الثقافى لكنه يفتقد السحر والفتنة . وحين يواجه صاحبنا بهذا النمط من الأداء ، فما أيسر أن يقضى أمسية كئيبة مضجرة يشهد شيئًا يحوى كل شيء عدا الحياة . من المهم جدا أن نثمن هذا بهدوء ووضوح ودون رحمة ، خاصة إذا شئنا أن نتفادى تأثير الحذلقة والتكلف فيما يسمى بالمعايير الثقافية .

وهذا هو السبب وراء تأكيدى الدائم للمخاطر التى ينطوى عليها مؤلف مثل شكسبير أو أعمال الأوبرا العظيمة . فالقيمة الثقافية لهذه القطع يمكن أن تؤدى إلى الأفضل أو إلى الأسوأ . وكلما زادت عظمة العمل ، زادت ندرة أن يجيء التنفيذ والتفسير على المستوى نفسه .

إنه أمر يصعب الإقرار به عند هؤلاء الذين ناضلوا – فى وجه صعوبات دائمة – من أجل وسائل تقديم أعمال ذات مستوى ثقافى جاد لجمهور لا مبال . ويجد المرء نفسه مضطرًا للدفاع عن هذه المحاولات ، ونحن غالبًا ما نسخط لأن الجمهور ، فى كل البلاد تقريبًا ، كثيرًا ما يرفض هذه الأعمال ، مفضلاً تلك التى نعتبرها ذات مستوى أقل . وإذا نظر المرء فى الأمر بعناية فسيجد نقطة الضعف ، إن العمل العظيم ، العمل الذى يعد من الروائع ، يتم تقديمه ، فى الحقيقة ، مفتقدًا هذا المقوم الذى يربطه بجمهوره ، أعنى حضور الحياة الذى لا يمكن أن يقاوم ، وهذا يعود بنا ، مرة أخرى ، إلى مسألة المساحة الفارغة .

إذا قادتنا العادة إلى الاعتقاد بأن المسرح يجب أن يبدأ بخشبة ومناظر وأضواء وموسيقى ومقاعد مريحة .. فقد وضعنا أنفسنا على بداية الطريق الخطأ . قد يكون صحيحًا أنك كى تصنع فيلمًا لا بد أن تكون لديك آلة تصوير وشريط والوسائل التى

تعينك على العرض ، أما كي تصنع مسرحًا فأنت لست بحاجة إلا لشيء واحد : العنصر البشرى . هذا لا يعنى أن بقية العناصر لا أهمية لها ، لكنها ليست الانشغال الأول .

زعمت ذات مرة أن المسرح يبدأ حين يلتقى شخصان ، إذا وقف أحدهما وراقبه الآخر ، فهذه هى البداية بالفعل . ولكى يكون ثمة تطوير ما ، نحن بحاجة لشخص ثالث كى تحدث مواجهة ، بعدها تشرع الحياة فى تولى الأمر ، ويمكن أن تمضى الأمور إلى بعيد ، لكن هذه العناصر الثلاثة أساسية .

على سبيل المثال ، حين يلعب ممثلان معًا ، فى التدريبات ، دون وجود أى جمهور؛ فإن هناك الإغراء بأن يصدقا أن العلاقة بينهما هى العلاقة الوحيدة الموجودة ، ومن ثم يستدرجان للوقوع فى حب هذا التبادل ثنائى الأطراف ، وينسيان أن الأمر كله يتعلق بتبادل ثلاثى الأطرف . إن وقتًا طويلاً فى التدريبات يمكن أن ينتهى إلى تدمير تلك الإمكانية المتفردة التى يوفرها وجود العنصر الثالث ، فى اللحظة التى نشعر فيها بأن ثمة شخصًا ثالثًا يراقب ، يحدث دائمًا تحول فى كل شروط التدريبات .

فى عملنا ، نستخدم بساطًا نحدد به منطقة التدريبات ، لهدف شديد الوضوح : خارج هذا البساط ، فإن الممثل فى الحياة اليومية ، يستطيع أن يفعل ما يشاء : يبدد طاقته ، ينهمك فى أداء حركات لا تعبر عن شيء على وجه التحديد ، يهرش رأسه ، ينام .. لكنه حالما يجد نفسه فوق البساط فإنه يقع تحت الالتزام بأن يكون واضح النوايا ، وأن يكون فى أقصى درجات الحياة ، ببساطة لأن هناك متفرجًا يراقب .

***

أجريت التجربة التالية أمام الجمهور : اخترت اثنين على نحو عشوائى ، وطلبت إليهما أن يصعدا ، وأن يقول كل للآخر كلمة "أهلا" فقط . ثم توجهت للجمهور

بالسؤال ، عما إذا كان هذا أكثر الأشياء جدارة بالاهتمام فى حياة كل منهم ، واضح أنه لم يكن كذلك .

ثانيًا ، طرحت المسألة أمام الجمهور : هل نستطيع القول بأن هذه الثوانى الخمس كانت مثقلات بهذا الصفاء ، وهذه الكيفية تمتلك هذه الأناقة وهذا الإحكام فى كل لحظة ، بحيث لا يمكن نسيانها؟ وأنت ، أيها الجمهور ، هل تستطيع أن تقسم بأن هذا المشهد سيبقى غير قابل للمحو فى ذاكرتك ما بقيت على قيد الحياة؟ فقط ، إذا كان الجواب بنعم ، وإذا أنت استطعت أيضًا أن تضيف القول بأنه "كان يبدو طبيعيا" ، فى هذه الحالة وحدها يمكن اعتبار أنك شهدت حدثًا مسرحيا . إذن ما الذى ينقص؟ هذه عقدة المسألة . ما الذى نحن بحاجة إليه كى نجعل العادى متفردًا؟

فى مسرح "النو" ، يستغرق الممثل خمس دقائق كى يبلغ وسط الخشبة ، فكيف يمكن "لغير الممثل" ألا يجتذب انتباهنا ، فى حين أن "ممثلاً حقيقيًا" يفعل الشىء نفسه على نحو أكثر بطئًا ألفى مرة ، ويكون على هذا القدر من الجاذبية القاهرة؟ لماذا ، ونحن نراقبه ، نكون متأثرين مبهورين؟ بل هناك ما هو أفضل : لماذا يستطيع أستاذ عظيم من أساتذة "النو" أن يكون أكثر جاذبية فى هذا المشى من ممثل "نو" آخر أحدث ، ليس وراءه سوى ربع قرن من التدريب؟ وما الاختلاف؟ .

نحن نتحدث عن أبسط أنواع الحركة ، عن المشى ، لكن هناك اختلافًا جوهريا بين ما يمكن أن يؤدى إلى تقوية الحياة ، وما يمكن أن يؤدى إلى ما هو عادى ومبتذل . أى تفصيل داخل الحركة يمكن أن يخدم هدفنا ، نستطيع أن نضعه تحت مجهر اهتمامنا ونراقب العملية البسيطة كلها .

أول عنصر معين لنا عين المتفرج ، إذا أحس المرء بأن انعدام النظر إنما هو توقع صادق يقتضى - وفى كل لحظة - ألا يكون هناك شىء مجانى ، وألا يكون هناك شىء يأتى نتيجة الخمول والاسترخاء ، لكن كل شىء يأتى نتيجة التنبه واليقظة ، فسوف

يفهم عندها أن وظيفة المتفرج ليست سالبة . إنه ليس بحاجة لأن يتدخل أو يفصح عن نفسه لكى يكون مشاركًا ، فهو مشارك دائم عن طريق حضوره اليقظ . هذا الحضور يجب الإحساس به من حيث هو تحد إيجابى ، إنه مثل قطب مغناطيسى ، لا يسمح المرء لنفسه فى مواجهته بأن "يسلك كيفما اتفق" . فى المسرح ، فإن "كيفما اتفق" هذه عدو خفى خطر .

الحياة اليومية تتكون من الكثير من "كيفما اتفق" ، ولنأخذ أمثلة ثلاثة : على سبيل المثال ، حين يكون المرء متقدمًا لامتحان ، أو متحدثًا إلى شخص مثقف ، فإنه سيسعى ألا يكون "كيفما اتفق" فى فكره أو حديثه ، ودون أن نعى ، يمكن أن نترك أجسادنا "كيفما اتفق" فتبقى مهملة ومترهلة . وإذا كنا بصحبة شخص يعانى كربًا وضيقًا ، فلن نكون "كيفما اتفق" من حيث مشاعرنا ، بل سنكون - على وجه اليقين - مشفقين ومتعاطفين ، لكن أفكارنا يمكن أن تبقى شاردة أو مختلطة ، وكذلك شأن أجسادنا . وفى المثال الثالث : حين يقود المرء سيارة ، فإن جسده كله يمكن أن يكون فى حالة حركة ، لكن رأسه ، لو تركت لحالها ، يمكن أن تشرد على غير هدى فى أفكار "كيفما اتفق" .

بالنسبة للممثل يجب أن تكون مقاصده واضحة تمام الوضوح ، إلى جانب اليقظة العقلية ، والمشاعر الصادقة ، والجسد المتوازن الطيع ، وأن تكون هذه العناصر الثلاثة ، الفكر والعاطفة والجسد ، متناغمة تمام التناغم . فى هذه الحالة فقط يمكن أن يحقق مطلب أن يكون أكثر قوة فى مساحة زمنية أقل بكثير مما لو كان فى بيته .

فى تجربتنا الباكرة : شخص يتحرك فى المكان ، فيلتقى بشخص آخر ويراقبهما ثالث ، فإن ثمة إمكانية كامنة قد تتحقق أو لا تتحقق . ولكى نتفهم هذا فى حدود فن من الفنون ، سنكون بحاجة لأن نتفحص ، بدقة ، ما هى العوامل التى تخلق تلك الحركة الغامضة للحياة ، وما هى العوامل التى تحول دون ظهورها . إن العامل الجوهرى هنا هو الجسد . بين كل الأعراق فى كوكبنا هذا ، فإن الأجساد هى هى ،

بدرجة تزيد أو تنقص ، ثمة اختلافات طفيفة فى الحجم واللون ، ولكن ، جوهريا ، فإن الرأس دائمًا فوق الكتفين والأنف والعينين والفم والمعدة والقدم ، كلها فى ذات الأماكن. إن آلة الجسد هى ذاتها فى كل أنحاء الدنيا ، ما يختلف هو الأساليب والمؤثرات الثقافية .

ويمتاز الأطفال اليابانيون بأن لهم أجسادًا أكثر تفتحًا وطواعية بما لا يقارن لدى أمثالهم فى الغرب . من سن الثانية يتعلم الطفل اليابانى كيف يجلس على نحو تام التوازن ، وبين الثانية والثالثة يبدأ فى الانحناء على نحو منتظم ، وهو تدريب رائع للجسد . فى فنادق طوكيو تجد صبايا بالغات الجمال واقفات طوال اليوم أمام أبواب المصاعد ، يقمن بالانحناء كلما فتح باب المصعد أو أغلق ، ولو أن مخرجًا قام ذات يوم باختيار واحدة من هاته الفتيات للعمل بالمسرح ، فهو على يقين – على أقل تقدير – أن جسدها متفتح مطواع .

فى الغرب ، من القلة التى تظل حتى الثمانين متمتعة بأجساد متناسقة ، قادة الأوركسترا ، فقائد الأوركسترا يظل طوال حياته يقوم بحركات – وإن لم يعتبرها تدريبات – تبدأ بانحناءات الجذع . وهو – مثل اليابانيين – بحاجة إلى بطن قوى كى تتمكن بقية الجسم من أداء حركات معبرة بوجه خاص . وهذه ليست مثل حركات البهلوان لاعب الأكروبات ، أو لاعب الجمباز ، والتى تصدر عن شدة الجهد ، لكنها حركات يترابط فيها الانفعال ودقة الفكر . إنه يتطلب هذه الدقة كى يتابع كل تفصيل من تفاصيل النوتة الموسيقية ، فى حين أن انفعالاته هى التى تعطى المعنى للموسيقى ، أما جسده فهو فى حركة دائبة ، فهو آلته التى يتواصل بها مع العازفين . لهذا ، فإن الكهول من قادة الأوركسترا يظل واحدهم محتفظًا بجسد متناسق ، رغم أنه لا يمارس رقصات المحارب الأفريقى الشاب ، ولا انحناءات اليابانيين .

قال قائد أوركسترا إنجليزى عظيم أوائل القرن : إن "قادة الأوركسترا فى القارة أفضل إعدادًا ، لأن أحدهم إذا التقى بسيدة انحنى لتقبيل يدها" . ثم وجه النصح

لقادة الأوركسترا الطموحين بأن ينحنوا ويقبلوا أيادى السيدات اللواتى سيلتقين حتمًا بهم .

حين صحبت ابنتى ، وكانت فى الثالثة أو الرابعة ، إلى فصل دراسى لتعليم الرقص ، أفزعتنى هيئة أجساد الأطفال . رأيت أطفالاً فى مثل سنها أجسادهم متخشبة تمامًا ، دون إيقاع . ليس الإيقاع موهبة خاصة ، فلدى كل فرد إيقاعه فى داخله حتى توصد أمامه السبل ، وفى سن الثالثة ينبغى أن يتحرك الأطفال على نحو طبيعى . لكن أطفال اليوم ، الذين يقضون ساعات متصلة دون حراك أمام أجهزة التليفزيون ، يأتون إلى فصول تعليم الرقص بأجساد قد جمدت بالفعل . إن تلك الآلة ، أعنى الجسد ، لا تتفتح عندنا فى الطفولة على نحو ما تتفتح فى الشرق . لهذا ، فإن على الممثل فى الغرب أن يعمل على التعويض عن نقاط ضعفه تلك .

وهذا لا يعنى أن الممثل يجب أن يتدرب تدريب الراقص . فالممثل يجب أن يكون له جسد معبر عن نمطه ، فى حين أن جسد الراقص يمكن أن يكون محايداً . على الراقصين – وأنا أتحدث هنا عن الباليه التقليدى والرقص الكلاسيكى – أن يكونوا قادرين على أن يتبعوا تعليمات مصمم الرقصات على نحو شبه غفل تقريبًا . أما الممثل فله شأن مختلف ، فمن المهم جدا له أن يكون لافتًا للنظر من حيث تكوينه الفيزيقى . ومن أجل تقديم صورة للعالم ، يجب أن يكون ثمة قصار ممتلئون وطوال نحاف ، من ينساب بخفة وسرعة ، ومن يمشى ببطء وتثاقل . هذا ضرورى لأن ما نعرضه هو الحياة ، الحياة الداخلية والحياة الخارجية ، لا تنفصل إحداهما عن الأخرى . ولكى يكون لدينا تعبير عن الحياة الخارجية ، يجب أن نتوفر على أنماط محددة تحديداً واضحًا ، تمامًا كما يمثل كل واحد منا نمطًا معينًا من الرجل أو المرأة . لكن من المهم – وهنا تكمن الرابطة بالمثل الشرقى – أن يكون الجسد ، سواء كان سمينًا ثقيلاً ، أو سريعًا فتيا ، سواء من حيث الحساسية الفائقة .

وحين يتدرب ممثلونا تدريبات الأكروبات ، فمن أجل تطوير الحساسية لا القدرات الأكروباتية . والممثل الذى لا يقوم بأى تدريب إنما "يمثل بكتفيه فما فوق" ، ورغم أن هذا يمكن أن يساعده جيداً فى الأفلام ، فإنه لا يمكنه من التواصل مع كلية الخبرة بالمسرح . والحقيقة أنه من الميسور أن تكون حساساً فيما يتعلق باللغة أو الوجه أو الأصابع ، لكن ما لا تمنحه لنا الطبيعة ، بل يجب أن ينمى من خلال العمل ، فهو الحساسية نفسها فى بقية الجسم ، فى الظهر والرجلين والعجز ، والممثل الحساس هو الذى يكون فى كل لحظة على اتصال بجسده كله ، وحين يبادر للقيام بحركة فهو يعرف المكان الدقيق لكل عضو وإرب .

فى "المهابهاراتا" قدمنا مشهداً كان بالغ الخطورة ، كان يحدث فى الظلام ، وكل يحمل مشعلاً ملتهباً ، كان يمكن للشرارات المتطايرة أو نقاط الزيت المشتعلة أن تشعل النار فى أوشحة الممثلين المهفهفة والمصنوعة من حرير ثقيل . وكنا نرتعب فى كل مرة من المخاطرة التى ينطوى عليها المشهد ، نتيجة لهذا كنا نقوم دائماً بتدريبات بالمشاعل بحيث يستطيع كل منا أن يعرف بالضبط أين يكون اللهب فى أية لحظة . ومن البداية ، وضح أن الممثل اليابانى يوشى أويدا أكثرنا أهلية نظراً لتدريبه الصارم . أيما حركة يقوم بأدائها ، فهو يعرف بالضبط أين وضع قدميه ويديه وعينيه وزاوية رأسه .. لم يكن يفعل شيئاً بالصدفة . لكنك لو سألت ممثلاً من أوساط ممثلينا فجأة فى منتصف حركة يؤديها ، وطلبت منه أن يحدد – بدائرة خطأ قطرها سنتيمتر واحد – أين موقع قدمه أو يده ، فأغلب الظن أنه سيواجه صعوبات جمة . فى أفريقيا أو فى الشرق ، حيث أجساد الأطفال لم تتشوه نتيجة حياة المدينة ، وحيث تضطرهم تقاليد حياتهم ، يوماً بعد يوم ، أن يجلسوا باستقامة ، وأن ينحنوا ، وأن يركعوا ، وأن يمشوا بحذر ، وأن يقفوا يقظين دون حراك ، فإنهم ، بالفعل ، يملكون ما يجب أن نكتسبه نحن عن طريق سلاسل من التدريبات . وهذا ممكن تماماً ، على كل حال ، لأن بناء الأجساد متشابه .

إن الجسد غير المدرب مثل الآلة الموسيقية غير المدوزنة ، يمتلئ صندوق الصوت فيها بخرخشات مختلطة وقبيحة وضجيج بلا جدوى ، كل هذا يمنع اللحن الصحيح أن يكون مسموعًا . وحين تدوزن آلة الممثل ، جسده - عن طريق التدريبات - تتلاشى تلك التوترات والعادات التى تبدد الطاقة . إنه الآن مستعد لأن يفتح نفسه أمام الإمكانيات غير المحددة للفراغ . لكن هناك ثمنًا يجب أن يدفع ، فى مواجهة هذا الخواء غير المألوف ، هناك ، بالضرورة ، الخوف . حتى الشخص الذى اكتسب خبرة طويلة بالأداء، فى كل مرة يبدأ فيها من جديد ، وكمن يجد نفسه على حافة البساط ، فإن الخوف - من الفراغ فى نفسه والفراغ فى المكان - يعود للظهور . وفجأة يحاول المرء ملء الفراغ لينجو من الخوف ، كأن يكون عليه أن يفعل شيئًا أو يقول شيئًا ، وهو بحاجة إلى ثقة عظيمة كى يبقى ساكنًا بلا حركة ، صامتًا بلا كلمة . إن جانبًا كبيرًا من مظاهر التعبير الزائدة وغير الضرورية مبعثه الرعب من أننا لو لم نظل طوال الوقت الذى نحن موجودن فيه ، نرسل الإشارات بطريقة ما ، فإننا فى الحقيقة لا نعود موجودين هناك . إن هذا الشىء سيئ بما يكفى فى الحياة اليومية ، فالأشخاص الذين يتسمون بالعصبية أو الاستثارة الزائدة يكادون أن يدفعونا لضرب رءوسنا فى الحوائط ، أما فى المسرح ، حيث يجب أن تلتقى كل الطاقات على هدف واحد ، فإن القدرة على اليقين بأن شخصًا ما هو موجود بكليته "هناك" رغم أنه ، فيما يبدو ، "لا يفعل" شيئًا ، هذه القدرة ذات أهمية فائقة . ومن المهم كذلك بالنسبة للممثلين أن يتعرفوا على مثل هذه العقبات وأن يعينوها ، وهذا أمر يصبح هنا طبيعيًا ومشروعًا معًا . ولو أن أحدًا سأل ممثلاً يابانيًا عن أدائه ، فأغلب الظن أنه سيقول إنه واجه هذه العقبة واجتازها . وحين يؤدى أداء جيدًا فليس هذا لأنه سبق له أن أقام بناء عقليًا ما ، لكن لأنه أقام فراغًا متحررًا من الفزع فى داخله .

فى إحدى قرى البنغال ، شهدت احتفالاً مؤثرًا يسمونه "شاوو" . كان المشاركون وهم من أهل القرية، يمثلون القيام بمعركة ، ويتقدمون إلى الأمام فى قفزات صغيرة

وهم يحدقون فيما أمامهم وهم يقفزون ، فى نظراتهم تلك قوة بالغة وحدة غير معقولة ، سألت معلمهم : "ماذا يفعلون؟ على أى شيء يركزون حتى تكون لنظراتهم هذه القوة"؟ أجابنى : "الأمر بسيط ، إننى أطلب منهم ألا يفكروا فى شىء ينظرون أمامهم فقط ويبقون عيونهم مفتوحة على اتساعها" ، وأيقنت أن هذه القوة لا يمكن أن تتأتى لو أنهم كانوا يفكرون بتركيز فى شىء مثل "ما الذى أشعر به الآن"؟ ، أو لو كانوا قد ملأوا الفراغ بالأفكار ، هذا شىء يصعب على العقل الغربى أن يتقبله ، هو الذى قام بتحويل "الأفكار" والعقل إلى آلهة عليا لعدة قرون . الجواب الوحيد فى الخبرة المباشرة ، وفى المسرح بوسع المرء أن يتذوق الحقيقة المطلقة فى هذا الحضور الطاغى للفراغ ، لدى مقارنته بالخليط البائس فى رأس محشوة بالأفكار .

ما العوامل التى تشيع الاضطراب فى المساحة الداخلية؟ أحدها الإسراف فى التفكير . لماذا ، إذن ، يصر المرء على إعداد كل شىء؟ إنك تخوض نضالاً متصلاً على وجه التقريب كى لا يمسك بك . عرفت فى الماضى ممثلين تقليديين كانوا يحبون أن تعطيهم التفاصيل الإخراجية كلها فى اليوم الأول للتدريبات ثم لا تعود لإزعاجهم بعد ذلك . هذا هو النعيم الأقصى عندهم ، وإذا أنت حاولت أن تعدل تفصيلاً من التفاصيل قبل أسبوعين من بداية العرض فسوف تسبب لهم إزعاجًا كبيراً . ولأننى أحب أن أغير كل شىء حتى فى يوم العرض نفسه ، فإننى لم أعد أعمل مع أمثال هؤلاء الممثلين لو كانوا لا يزالون موجودين . أفضل العمل مع الممثلين الذين يتمتعون بكونهم على مرونة وطواعية . حتى مع هؤلاء ستجد من يقول لك : "لا ، إن الوقت متأخر ، لا أستطيع أن أغير أى شىء بعد" ، والسبب الجلى هو الخوف . إنهم مقتنعون بأن الواحد منهم إذا قام ببناء تكوين معين ، ثم جئت لتأخذه بعيداً عنه ، فسوف يجد نفسه وليس لديه شىء . لقد ضاع تمامًا . فى هذه الحالات ، ليست ثمة نقطة تستطيع عندها أن تقول له : "لا تقلق" ، فهذه هى الطريقة الأكيدة لتضيف إليه مزيداً من الخوف . ببساطة

شديدة ، عليك أن تكشف لهم أن هذا غير صحيح . إن التدريبات الدقيقة المتكررة وخبرة العرض نفسه هي ما تسمح لك بأن تكشف له أنه إذا لم يبحث عن الأمن ، فإن الإبداع الصادق سوف يتدخل ويملأ المساحة .

***

هكذا نعود إلى مسألة الممثل بما هو فنان ، ونحن نستطيع القول بأن الفنان الصادق على استعداد لتقديم أى قدر من التضحيات كى يبلغ لحظة الإبداع . أما الفنان المتوسط فيفضل عدم المغامرة ، ولهذا يبقى تقليديا . وكل ما هو تقليدى ، وكل ما هو متوسط يرجع إلى هذا الخوف . الممثل التقليدى يضع سدادة لعمله ، وهذا فعل دفاعى ، فهو من أجل أن يحمى نفسه "يبنى" ثم "يحكم الإغلاق" حول ما بنى ، أما لكى يفتح ذاته ، فلابد أن يهدم الجدران كلها .

وتمضى المسألة أبعد ، إن ما يسمى "بناء الشخصية" ليس فى حقيقته إلا اختلاق شىء زائف يبدو قابلاً للتصديق ، علينا أن نلتمس سبيل اقتراب آخر . الاقتراب المبدع هو نسج سلاسل من أفعال التزييف المؤقتة ، وأنت تعرف أنه حتى لو بدا لك فى يوم ما أنك قد اكتشفت الشخصية ، فإن هذا لا يدوم . فى أى يوم معين قد يكون هذا أفضل ما يمكنك عمله ، لكنك يجب أن تتذكر أن الشكل الحقيقى لم يصل بعد . هذا الشكل الحقيقى يصل ، فقط ، فى اللحظة الأخيرة ، وربما وصل متأخراً . إنه ميلاد . الشكل الحقيقى لا يماثل إقامة مبنى ، حيث كل فعل هو خطوة متقدمة – منطقيا – عن الخطوة التى سبقتها . على العكس ، إن عملية البناء الحقيقى لابد أن تنطوى على قدر من الهدم ، وهذا يعنى تقبل الخوف ، فكل ما يتم هدمه يخلف مساحة خطرة ، حيث لا يوجد إلا أقل القليل مما يمكنك أن تستعين به وتستند إليه .

فى الوقت نفسه ، حتى لو حقق المرء لحظات من الإبداع الحقيقى ، فى ارتجال ، أو تدريب ، أو أثناء العرض ، فهناك دائمًا خطر طمس هذا الشكل البازغ أو تدميره .

لنأخذ مثالاً استجابة الجمهور . إذا كنت ترتجل ، وأحسست بحضور أناس يراقبونك - يجب أن تحس بهذا، وإلا فلن يكون لأى شىء معنى - ثم إن هؤلاء الناس قد ضحكوا ، فإنك تغامر بأن تدفعك هذه الضحكة إلى اتجاه لم تكن ، بالضرورة ، متوجهًا نحوه لو لم تسمعها . إنك تود أن تكون مبهجًا ، والضحكة أكدت لك أنك قد نجحت ، هكذا تبدأ التركيز أكثر فأكثر على إطلاق الضحكات ، حتى تتحلل الروابط التى تربطك بالحقيقة والصدق والإبداع على نحو غير مرئى فى عاصفة المرح . ما هو جوهرى ، أن تكون واعيًا بهذه العملية وألا تنساق إليها انسياقًا أعمى . على النحو نفسه ، إذا كنت واعيًا بما يمكن أن يثير الخوف ، فيجب أن تلاحظ أيضًا كيف تقيم دفاعاتك . وكل العوامل التى تمنح الأمن يجب أن تكون موضع تفحص وتساؤل دائمين. إن "الممثل الآلى" سيفعل دائمًا الشىء نفسه ، ولن تكون علاقاته بشركائه فى العمل رقيقة ولا حساسة ، حين يراقب الممثلين الآخرين أو يصغى لما يقولونه ، فليس هذا سوى ادعاء ، إنه مختبئ داخل صدفته "الآلية" لأنها تمنحه الأمن .

الأمر نفسه بالنسبة للمخرج ، إن هناك إغراء هائلاً أمامه وهو أن يقوم بإعداد مناظره قبل اليوم الأول من التدريبات . هذا طبيعى تمامًا ، وأنا نفسى أقوم به ، فأعد مئات التخطيطات للمناظر والحركة . لكننى أفعل هذا كله كمحض تدريب ، وأعرف تمامًا أن أيًا منها لن يؤخذ مأخذ الجد فى الصباح التالى ، لكن هذا لا يعوقنى ، إنه إعداد جيد ، لكننى لو طلبت إلى الممثلين أن ينفذوا ما جاء فى التخطيطات التى وضعتها قبل ثلاثة أيام أو ثلاثة أشهر ، فإننى أعمل على قتل أى شىء يمكن أن يخرج للحياة لحظة التدريب ، أنت بحاجة لأن تقوم بهذا الإعداد كى تستبعده ، بحاجة لأن تبنى كى تهدم .

والقاعدة الأساسية تقضى بأن كل شىء هو فى حالة الإعداد حتى اللحظة الأخيرة ، إذن ، يمكنك أن تغامر وأنت تضع فى عقلك أنه ما من قرار لا يمكن أن ينقض .

***

أحد الجوانب الكامنة التى لا يمكن تفاديها فى المساحة الفارغة هو غياب المنظر المسرحى . هذا لا يعنى أنه أفضل ، فأنا لا أصدر أحكامًا ، بل أقرر ، ببساطة ، ما هو واضح : إنه فى المساحة الفارغة لا يمكن أن تكون ثمة مناظر . لأنه إذا كان هناك منظر فلن تعود المساحة خالية ، وسيكون عقل المشاهد قد تم إعداده . إن المساحة العارية لا تحكى حكاية ، ومن ثم يصبح خيال المتفرج وانتباهه وعملياته العقلية كلها حرة لا يقيدها شىء .

فى هذه الظروف ، إذا تحرك شخصان عبر المساحة ، وقال أحدهما للآخر : "مرحبًا ، أنت السيد ليفنجستون ، فيما أتصور" . فإن هذه الكلمات كافية لاستحضار إفريقيا وأشجار النخيل وما إلى ذلك . من الناحية الأخرى ، لو أن أحدهما قال : "مرحبًا ، أين محطة المترو؟" ، فإن المتفرج يصبح قادراً على تصور مجموعة أخرى من الصور ، وقد يكون المشهد شارعًا فى باريس . أما إذا سأل الشخص الأول : "أين محطة المترو"؟ فأجابه الثانى : "المترو؟ ... هنا؟ ... فى وسط إفريقيا؟" ، تتفتح إمكانيات كثيرة : تبدأ صورة باريس التى تشكلت فى خيالنا فى التحلل ، فإما أننا فى الغابة ، وأن أحد الشخصين مجنون ، وإما أننا فى أحد شوارع باريس ، والشخص الثانى صاحب أوهام . إن غياب المنظر مطلب أولى لازم كى يقوم الخيال بوظيفته .

إذا كان كل ما تفعله هو أن تجلس شخصين أحدهما بجوار الآخر فى مساحة فارغة ، فإن كل تفصيل سيصبح فى بؤرة الاهتمام . وعندى ، فإن هذا هو الفرق

الهائل بين المسرح ، من حيث الجوهر ، وبين السينما . فى السينما ، نظراً للطبيعة الواقعية للصورة الفوتوغرافية ، فإن الشخص دائمًا فى سياق ، ليس ثمة شخص خارج السياق ، وقد كانت هناك محاولات لصنع أفلام ذات هيئة تجريدية ، دون مناظر سوى ستائر خلفية بيضاء . وإذا استثنينا فيلم دريير "جان دارك" ، فإن هذه المحاولة نادراً ما تصيب النجاح ، وإذا وضعنا فى اعتبارنا آلاف الأفلام العظيمة التى صنعت ، لرأينا أن قوة السينما كامنة فى الصور الفوتوغرافية ، والصورة تتضمن شخصاً ما فى مكان ما . على هذا النحو فليس بوسع السينما أن تتجاهل ، لحظة واحدة ، السياق الاجتماعى الذى تعمل فيه . إنها تفرض حقيقة حياة يومية معينة ، وفيها يسكن الممثل العالم نفسه الذى تسكنه الكاميرا . فى المسرح ، يستطيع المرء أن يتخيل ، على سبيل المثال ، ممثلاً فى ثيابه العادية يلعب دورالبابا إذا وضع على رأسه قبعة تزلج بيضاء ، وكلمة واحدة قد تكون كافية لاستحضار الفاتيكان . فى السينما يستحيل هذا استحالة تامة ، وسوف يكون المرء بحاجة إلى تفسير خاص لهذه الحكاية ، كأن يكون الحدث يدور فى مستشفى للأمراض العقلية ، وهذا المريض الذى يضع على رأسه قبعة بيضاء لديه أوهام حول الكنيسة . دون هذا تصبح الحكاية كلها بلا معنى . فى المسرح يملأ الخيال المساحة ، أما شاشة السينما فهى تصور الكل ، تتطلب أن يكون كل شىء فى الإطار مترابطًا على نحو منطقى متماسك .

إن فراغ المساحة يتيح للخيال أن يملأ الثغرات ، وجه المفارقة أنك كلما أعطيت الخيال أقل أصبحت أكثر سعادة ، ذلك أن العضلة وحدها هى التى تستمتع بالألعاب الرياضية .

وإذا تحدثنا عن "مشاركة الجمهور" فماذا نعنى؟ فى الستينيات كنا نحلم بجمهور "مشارك" ، ولسذاجتنا اعتقدنا أن المشاركة تعنى المظاهرة بالجسد ، والقفز إلى الخشبة ، والجرى حولها ، وأن يصبح المشاركون جزءاً من جماعة الممثلين . والحقيقة

أن كل شيء جائز في هذا اللون من "مسرح الواقعة" ، وهو يمكن أن يكون مثيراً للاهتمام أحياناً ، لكن "المشاركة" شيء آخر ، هي تعني أن تكون شريكاً في "جريمة الحدث" ومتقبلاً أن تصبح هذه الزجاجة هي برج بيزا ، أو هي صاروخ متجه نحو القمر . والخيال سيسعد بممارسة هذا اللون من اللعب شريطة أن يكون الممثل في "لا مكان" ، أما إذا ظهر وراءه عنصر واحد من المشهد يصور "مكانيته" أو "أحد المكاتب في مانهاتن" ، فسوف تتدخل فوراً إمكانية التصديق ذات الطبيعة "السينماتوغرافية" ، ويصبح المرء محاصراً داخل الحدود المنطقية للمشهد .

في مساحة فارغة ، نتقبل أن تكون الزجاجة صاروخاً سيحملنا كي نقابل شخصاً حقيقيا على كوكب الزهرة . وفي الجزء التالي من الثانية يمكن أن يتغير الزمان والمكان معًا ، يكفي أن يسأل الممثل : كم قرناً بقيت هنا؟ حتى نثب وثبة هائلة إلى الأمام . يمكن للممثل أن يكون على كوكب الزهرة ، ثم في سوبر ماركت ، يتقهقر ويتقدم في الزمن ، ثم يعود ليصبح الراوي ، ويقلع مرة ثانية بالصاروخ ، وهكذا ، يفعل هذا كله في بضع ثوان ، وباستخدام أقل ما يمكن من الكلمات . كل هذا ممكن لو أننا في مساحة حرة ، كل الأعراف متخيلة لكنها تعتمد على غياب الأشكال الجامدة .

وقد بدأت التجارب التي قمنا بها في هذا المجال في السبعينيات ، بما أسميناه "عرض البساط" ففي خلال أسفارنا في إفريقيا وأجزاء أخرى من العالم ، كان كل ما استطعنا أن نحمله معنا بساطًا صغيراً يحدد المساحة التي يمكن أن نعمل فوقها . ومن خلاله استطعنا أن نقوم بتجاربنا عن الأساس التقني للمسرح الشكسبيري ، وقد رأينا أن أفضل طريقة لدراسة شكسبير ليست هي تفحص إعادة بناء المسرح الإليزابيثي ، بل ببساطة ، القيام بالارتجاليات حول بساط ، وتبينا أنه من الممكن أن نبدأ مشهداً ونحن وقوف ، وننهيه بالجلوس ، وحين نقوم وقوفًا مرة أخرى ، فإن المرء يجد نفسه في بلاد أخرى أو في زمن آخر ، دون أن نفقد إيقاع الحكاية ، وعند

شكسبير ثمة مشاهد تجد فيها شخصين يسيران فى مساحة مغلقة ، وفجأة يجدان نفسيهما فى الخلاء ، دون فاصل ملحوظ ، وتجد جزءًا من مشهد يدور داخل البيت ، وجزءًا آخر خارجه ، دون أية إشارة للنقطة التى يحدث عندها هذا الانتقال .

وقد كتب كثير من المتخصصين فى شكسبير مجلدات حول هذا الموضوع ، وكانوا غالبًا ما يثيرون السؤال حول استخدامه "زمنًا مزدوجًا" كيف لا يلاحظ هذا الكاتب العظيم الخطأ حين يذكر فى نقطة معينة من النص أن حدثًا ما قد استغرق ثلاث سنوات ، وفى نقطة أخرى ، أنه استغرق سنة ونصف السنة ، وهو فى حقيقة الأمر لم يستغرق سوى دقيقتين؟ ... ويتساءلون : "كيف لهذا الكاتب الأخرق أن يكتب الجملة الأولى فى عمله ويقول فيها إننا "فى الداخل" ، ثم تأتى الجملة التالية ليقول فيها شيئًا مثل : انظر إلى هذه الشجرة ... بما يعنى أننا فى غابة؟؟" . من الواضح ، على وجه اليقين ، أن شكسبير يكتب مسرحًا لمكان غير محدد فى زمان غير محدد .

وليس المرء بحاجة لأن يقيد نفسه بوحدة المكان أو وحدة الزمان إذا كان التركيز حول العلاقات الإنسانية ، وما يبقى على اهتمامنا ، فهو التفاعل والتأثير المتبادل بين شخص وآخر . أما السياق الاجتماعى ، الحاضر دائمًا فى الحياة فلا يتم عرضه ، بل يقام عن طريق الشخوص الأخرى . إذا كانت العلاقة القائمة بين امرأة ثرية ولص هى موضوع الحدث ، فلا المشهد المسرحى ولا الأدوات المسرحية بقادرة على خلق هذه العلاقة الإنسانية بين المرأة واللص والحكم هى ما تخلق السياق . والمشهد - بالمعنى الحى لهذه الكلمة - يتم خلقه على نحو دينامى وحر تمامًا من خلال التفاعل بين الشخوص ، و"اللعبة المسرحية" كلها ، التى تشمل النص وكل مضامينه الاجتماعية والسياسية ، ستكون التعبير المباشر عن الدوافع والتوترات الكامنة وراءها .

إذا وجد المرء نفسه فى مشهد واقعى ، له نافذة سينفذ من خلالها اللص ، وخزانة فولاذية سيقوم بفتحها بالقوة ، وباب ستفتحه السيدة ... فإن السينما تستطيع

أن تفعل هذا على نحو أفضل! في الشروط التي تحاكي الحياة العادية ، فإن الإيقاع سيكتسب هذا التراخي الذي يغلب على أنشطتنا اليومية الأساسية ، هنا بالضبط سيتدخل محرر الفيلم ، ويستخدم مقصه كي يستبعد تفاصيل الحركة التي لا أهمية لها . إن لدى صانع الفيلم ميزة لا يستطيع مخرج المسرح الحصول عليها إلا إذا انصرف عن المشهد الواقعي نحو الخشبة المفتوحة . هنا يصبح المسرح "مسرحيا" وتعود إليه الحياة من جديد ، وهذا يعود بنا لنقطة انطلاقنا : كي يكون هناك فرق بين المسرح واللامسرح ، بين الحياة اليومية والحياة المسرحية ، لا بد من ضغط الوقت الذي لا ينفصل عن تقوية الطاقة . وهذا ما يخلق رابطة قوية بالمتفرج ، ولهذا السبب ، فإن معظم أشكال مسرح القرية والمسرح الشعبي تلعب الموسيقى دوراً أساسيا في رفع مستوى الطاقة فيه .

تبدأ الموسيقى بدقة واحدة ، لكن مجرد الحضور البسيط لنبضات أو خفقات كافٍ لتقوية الحدث وإرهاف الانتباه ، ثم تبدأ آلات أخرى تلعب أدواراً تتزايد تأنقًا وتكلفًا ، على علاقة دائمة بالحدث ، والحقيقة أنني أود تأكيد هذه النقطة : إن الموسيقى في المسرح – وهذا شيء تقر به الأشكال الشعبية على نحو براجماتي – توجد ، فقط ، في علاقات بالطاقات المؤدية ، ولا علاقة لها بكل تلك المسائل الأسلوبية التي تنتمي للتيار الرئيسي في التأليف الموسيقي والذي تطور ، من مدرسة لمدرسة ، عبر القرون . وهذا أمر يسهل على الموسيقي المؤدي أن يتفهمه ، مفترضًا أنه مهتم فقط بمتابعة طاقات الممثل وتنميتها، ومن الصعب أن يعترف به مؤلف موسيقي ، إنني لا أهاجم المؤلفين على أي نحو من الأنحاء ، لكنني أوضح كيف أننا وجدنا – طوال السنوات – أن الشكل الموسيقي الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بعمل الممثلين إنما صدر عن موسيقيين مؤديين ، لأنهم ، منذ البداية ، جزء متكامل من أنشطة الجماعة ، وبطبيعة الحال ، فإن المؤلف الموسيقي يستطيع أن يقدم إضافات رائعة ، فقط لو أنه أقر بأنه يجب أن

يدخل إلى اللغة الموحدة للعرض ، ولا يحاول أن يقدم لأذن المتفرج لغة منفصلة ، خاصة به هو .

***

ربما كان المسرح واحداً من أصعب الفنون ، لأن هناك ثلاثة روابط يجب أن تتحقق معًا في الآن نفسه ، وبتناغم تام : الرابطة بين الممثل وحياته الداخلية ، والرابطة بينه وبين شركائه ، ثم بينه وبين الجمهور .

أولاً : يجب أن يكون الممثل على علاقة سرية عميقة بأكثر مصادر المعنى حميمية في ذاته ، إن القصاصين والرواة العظام الذين رأيتهم في بيوت الشاي في أفغانستان وإيران يستعيدون الأساطير القديمة بقدر كبير من الفرح ، ولكن أيضًا برصانة داخلية . في كل لحظة هم يفتحون نواتهم لجمهورهم ، لا من أجل إدخال السرور إليهم، بل ليشاركوا معهم في خصائص نص مقدس . وفي الهند ، فإن الرواة العظام الذين يروون "المهابهاراتا" في المعابد لا يفقدون أبداً الاتصال بجلال الأسطورة التي يعيشونها الآن من جديد . إن لهم أذنًا تتجه نحو الداخل والأخرى نحو الخارج ، وهذا ما يجب أن يكون عليه كل ممثل حقيقي ، وهذا يعني أنه يعيش في عالمين في ذات الوقت .

إن هذا أمر صعب ومعقد ، وهو يقودنا إلى التحدي الثاني : إذا كان الممثل يلعب هاملت أو الملك لير ، ويصغي إلى الاستجابة للأسطورة في أكثر المناطق خفاءً من ذاته ، فيجب عليه أيضًا أن يبقى على اتصال تام بالممثلين الآخرين . إن جزءًا من حياته المبدعة ، في ذات لحظة الأداء ، يجب أن يكون متوجهًا نحو الداخل . هل يستطيع أن يفعل هذا – بنسبة مائة في المائة – دون أن يسمح له بأن يفصل بينه وبين الشخص الذي يقف أمامه ولو لحظة واحدة؟ إن هذا أمر صعب لدرجة لا تصدق ، وهنا

أيضًا الإغراء الأقوى بالغش أو الخديعة ... إننا عادة ما نرى ممثلين ، وممثلين عظامًا في بعض الأحيان ، وقبلهم يأتى مغنو الأوبرا ، واعين كل الوعى بشهرتهم ، ومستغرقين تمامًا فى ذواتهم ، وهم يدعون فقط أنهم يمثلون مع شركائهم . هذا الانغماس التام فى الذات لا يجوز أن نتعجل وصفه ببساطة ، بالغرور أو النرجسية ، الأمر على العكس ، قد يكون صادرًا عن انشغال فنى عميق ، لكنه لا يتسع لسوء الحظ ، كى يشمل الشخص الآخر . بوسع "لير" أن يدعى أنه يمثل مع "كورديليا" بمحاكاة بالغة المهارة فى النظرة والإصغاء ، لكنه فى حقيقة الأمر منشغل بأمر واحد ، هو أن يكون شريكًا مهذبًا ، وهذا يختلف كل الاختلاف عن أن يكون واحدًا من اثنين يخلقان العالم معًا . وإذا كان هو هذا الرفيق ، الممثل المنضبط الذى يتحول تحولاً جزئيا حين لا يكون دوره، فإنه لن يستطيع أن يكون مخلصًا لالتزامه الرئيسى ، وهو أن يقيم توازنًا بين مسلكه الخارجى وأعمق دوافعه الخاصة على نحو دائم تقريبًا . ثمة شىء يتم إهماله ، اللهم إلا فى لحظات النعمة الخالصة ، حين لا تكون ثمة توترات وانقسامات داخلية ، فيأتى تمثيل الفرقة منسجمًا ، صافيًا ، دون تجاعيد .

وفى فترة التدريبات ، على المرء أن يحذر أن يمضى بعيدًا وبسرعة . والممثلون الذين يعرضون ذواتهم مبكرًا ، غالبًا ما يعجزون عن إقامة العلاقات الصحيحة واحدهم بالآخر . وفى فرنسا كان على أن أؤكد هذا نظرًا لاستعداد كثير من الممثلين للانغماس مباشرة فى أفراح أن يتركوا ذواتهم تنطلق . حتى لو كان النص مكتوبًا لكى تقال كلماته بقوة ، فنحن غالبًا ما نكون بحاجة لأن نبدأ التدريبات بحميمية عظيمة كى لا نبدد طاقاتنا . وعلى أى حال ، فحين يعتاد الممثلون البداية وهم محتشدون حول الطاولة ، تحميهم ملافعهم وأقداح القهوة من حولهم ؛ فمن الحيوى جدا ، على النقيض ، تحرير إبداع الجسد كله عن طريق الحركة والارتجال . ولكى يكون المرء حرا بما يكفى كى يحس بالعلاقة ، فمن المفيد فى الغالب تحسين النص بكلمات أخرى وحركات أخرى ، لكن هذا كله ، بطبيعة الحال ، ليس سوى ممر مؤقت ، وجد كى نبلغ بعده ذلك الشىء بالغ الصعوبة والمراوغة ، والذى يبقى فيه الفرد على اتصاله بما هو

حميم فى ذاته ، فى حين إنه يتحدث بصوت عال فى الآن نفسه . كيف يتيح الفرد لهذا التعبير الحميم أن ينمو حتى يملأ مساحة شاسعة دون خيانة؟ كيف يمكن للفرد أن يرفع درجة صوته ولا يؤدى هذا إلى تشويه العلاقة؟ إن هذا أمر صعب لدرجة لا تصدق ، وهو تناقض فن التمثيل .

وإذا لم يكن التحديان اللذان تحدثنا عنهما صعبين بما يكفى ، وجب أن نتحول الآن نحو الالتزام الثالث : إن الممثلَيْن اللذين يؤديان علهما أن يكونا - فى آن واحد - شخصيتين وراويتين ... رواة متعددون أو راوٍ برءوس متعددة ، لأنهما فى الوقت الذى يؤديان فيه العلاقة الحميمة بينهما ، فهما يتحدثان مباشرة إلى المتفرجين . لير وكورديليا ليسا فقط مرتبطين - بصدق بقدر الإمكان - كملك وابنته ، لكنهما من حيث هما ممثلان جيدان عليهما أن يحسا بأنهما يحملان الجمهور معهما .

هكذا ، فإن المرء مضطر لأن يناضل نضالاً متصلاً كى يكتشف ويحقق هذه العلاقة الثلاثية : بذات الفرد ، وبالآخر ، ثم بالجمهور ، من السهل أن تطرح السؤال : "كيف" لكن ليست هناك وصفة مريحة يمكن تقديمها لك . إن هذا التوازن الثلاثى يلقى على الفور صورة البهلوان الذى يسير على الحبل . إنه يدرك المخاطر ، ويتدرب على مواجهتها ، لكن هذا التوازن يجب أن يوجد أو يضيع فى كل مرة يضع قدميه على السلك المشدود .

***

إن أكثر المبادئ الهادية لى فى عملى ، الذى أوجه إليه الاهتمام دائمًا ، هو الملل أو السأم . وفى المسرح ، فإن الملل - مثل أكثر الشياطين خبثًا ومخاتلة - يمكن أن يظهر فى أية لحظة ، شىء تافه فتجده قد وثب عليك . إنه ينتظر ، ثم إنه شره ، وهو على استعداد دائم كى ينسل خفية إلى حدث أو إشارة أو عبارة ، وما إن يعرف المرء هذا حتى يكون كل ما يحتاجه هو أن يثق بقدرته المغروسة فيه أن يعانى السأم . وأن يتخذ منه مرجعًا يرجع إليه ، واعيًا بأن هذا أمر يشترك فيه مع كل الكائنات على

الأرض ، إنه شيء غير عادى . إذا كنت أقوم بتدريب أو تمرين ، أقول لنفسى : إذا كنت أحس بالملل ، فلا بد أن هناك سببًا لهذا ، وعلىَّ - بدافع من اليأس - أن أبحث عنه هكذا ، أعطى نفسى رجة أو هزة ، ثم تنبثق فكرة جديدة ، ترج الشخص الآخر ، فيعيدها إلىَّ من جديد ، ما إن يظهر الملل ، حتى يصبح إشارة حمراء تومض وتلتمع .

وبالطبع ، فإن لكل شخص معادلاً مللاً مختلفًا عن سواه . وما يجب على المرء أن ينميه فى ذاته شيء لا علاقة له بالتململ أو مدى الاهتمام المحدود . الملل الذى أتحدث عنه هنا هو الإحساس بأنك لم تعد قادراً على أن تبقى فى قبضة الحدث الذى يتكشف أمام عينيك .

لسنوات كثيرة ، خلقنا لنا فى مركزنا بباريس تقليداً أصبح شديد الأهمية لنا . بعد أن تقطع فترة التدريبات حوالى الثلثين ، نذهب لنؤدى العمل الذى يتقدم ، كما هو ، غير مكتمل ، أمام الجمهور . وعادة ما كنا نذهب إلى مدرسة ، ونؤدى العمل أمام جمهور التلاميذ غير المتأهب ، وهم فى أغلب الأحوال لا يعرفون المسرحية ، ولم يقل لهم أحد ماذا يتوقعون فيها . وكنا نذهب دون أدوات مسرحية : دون أزياء ودون إعداد للخشبة ، ونظل نرتجل حول أية موضوعات نجدها فى هذه "المساحة الفارغة" التى يوفرها الفصل الدراسى .

ولا يستطيع المرء أن يقوم بهذا العمل فى بداية التدريبات ، حين يكون الجميع خائفين ، مغلقين ، غير متهيئين ، وهذا أمر طبيعى تماماً ، أما حين يتحقق قدر كبير من العمل الحقيقى ، نصبح فى وضع يسمح لنا بأن نجرب ما اكتشفناه كى نرى أين ما يتلامس مع اهتمامات الناس ، لا اهتماماتنا نحن ، وأين ما لا يثير سوى السأم . والجمهور المكون من الأطفال هو أفضل النقاد ، فهم إما مهتمون مباشرة أو ضجرون بشكل دائم ، إما أن يمضوا مع الممثلين ، أو يفقدوا صبرهم تماماً .

وحين يبلغ المرء أخيراً جمهوره المحتمل ، فإن أعظم "بارومتر" أو مقياس للضغط فى العرض هو مستويات الصمت ، وإذا أصغى المرء باهتمام يمكن له أن يعرف كل شيء عن العرض من درجة الصمت الذى يخلقه . أحياناً يحدث نوع من التموج

العاطفى بين الجمهور فتتغير طبيعة الصمت ، بعدها بثوان قليلة يمكن أن يسود صمت مختلف كل الاختلاف . وهكذا يظل يراوح من لحظة بالغة القوة إلى لحظة قوية ، عند هذه الأخيرة ، ستضعف درجة الصمت لا محالة . قد يسعل أحدهم ، أو يتململ . أما حين يستقر السأم فسوف يعبر عن نفسه فى ضجات صغيرة تصدر عن شخص يغير وضع ثقله ، فيصدر عن نوابض المقعد ومفصلاته خشخشة وصرير ، أو ما هو أسوأ : صوت يد تتصفح برنامج العرض المطبوع .

إذن على المرء ألا يزعم أبداً أن ما يفعله مثير للاهتمام بالضرورة ، وأن الجمهور سيئ . صحيح أنه أحياناً ما يكون الجمهور بالغ السوء ، لكن على المرء أن يرفض بشدة قولاً كهذا ، لسبب بسيط هو أن المرء لا يتوقع أبداً أن يكون الجمهور جيداً . ثمة ، فقط جمهور سهل وآخر أقل سهولة ، ووظيفتنا أن نجعل من كل جمهور جمهوراً جيداً . حين يكون الجمهور سهلاً فتلك نعمة من السماء ، لكن الجمهور الصعب ليس عدواً . على العكس ، إن الجمهور مقاوم بطبيعته نفسها ، ويجب أن نبحث دائماً عما يستثيره ويرفع مستوى اهتمامه ، وهذا هو الأساس الصحى للمسرح التجارى ، لكن التحدى الحقيقى يقوم حين لا يكون النجاح هو الهدف ، بل إثارة معانٍ حميمة دون محاولة تقديم البهجة بأى ثمن .

فى مسرح الستائر المسدلة ، حيث تتم التدريبات دون أى اتصال بالجمهور ، يوم ترتفع الستائر للمرة الأولى ، ليس هناك سبب لافتراض قيام علاقة سابقة بين الجمهور وهؤلاء الذين يقدمون له الحكاية على الخشبة . وعادة ما يبدأ العرض حسب سرعة سير معينة ، وليس للجمهور الإيقاع نفسه ، وإذا أخفقت المسرحية ليلة الافتتاح ، يستطيع المرء أن يفهم أن الممثلين كان لهم إيقاعهم ، ولكل فرد من الجمهور إيقاعه ، وأن كل هذه الحركات المتفاوته لم تتناغم مطلقاً إحداها مع الأخريات .

أما مسرح القرية فالأمر فيه على العكس ؛ فمنذ النقرة الأولى على الطبلة يشترك الموسيقيون والممثلون والمتفرجون كلهم فى العالم نفسه ، إنهم متناغمون ، تقوم

الحركة الأولى والإيماءة الأولى بخلق الرابطة ، من هذه النقطة وتاليًا ، فإن كل التطور الذى يحدث فى الحكاية إنما يحدث من خلال إيقاع مشترك ، وقد عرفنا هذه الخبرة كثيرًا ، ليس فقط فى تجاربنا فى أفريقيا ، لكن أيضًا فى العروض التى قدمناها فى قاعات الجمعيات وفى الملاعب الرياضية وفى أماكن أخرى . إنها تعطى انطباعًا واضحًا عن العلاقة التى يجب أن تقوم ، وعلى أى شىء يقوم البناء الإيقاعى للعرض . وما إن يعى المرء هذا المبدأ يتفهم بوضوح لماذا تكتسب المسرحية حين تكون فى جولة ، أو تعرض فى أى مكان ليس هو المسرح المغلق ، وحين يحيط الجمهور بالممثلين ، فى أغلب الأحيان ، درجة من الطبيعية والحيوية لا يستطيع توفيرها أى مسرح يواجه فيه الجمهور الممثلين فيما يشبه إطار الصورة .

***

إن الأسباب التى من أجلها تقدم المسرحيات تبقى دائمًا ملتفة بالغموض ، قد نقول ، مبررين : "تم اختيار هذه المسرحية لأن أذواقنا أو معتقداتنا أو قيمنا الثقافية تتطلب أن نخرج هذا النوع من المسرحيات .." ، لكن : لأى سبب؟ إذا لم يطرح المرء هذا السؤال الواحد ستسارع إلى الظهور آلاف الأسباب الإضافية : لأن المخرج يريد أن يعرض مفهومه للمسرحية ، لأن هناك تجريبًا فى أسلوب التقديم ، لأنها تقوم على تصوير نظرية سياسية . آلاف من التفسيرات التى يمكن تخيلها ، وكلها ثانوية لو قورنت بالقضية الكامنة : هل ينجح هذا الموضوع ، هذه التيمة ، فى ملامسة انشغال أو احتياج أساسى لدى الجمهور؟

والمسرح السياسى ، حين لا يقدم لجمهور من الذين تمت هدايتهم ، يتعثر دائمًا فى هذه العقبة ، لكن لا شىء يصوره بهذا الوضوح مثلما يفعل انتزاع عرض تقليدى من سياقه .

حين ذهبت إلى إيران للمرة الأولى فى ١٩٧٠ شهدت شكلاً من المسرح بالغ القوة، هو "التعزية" . قطعت جماعة أصدقائنا الصغيرة طريقًا طويلاً عبر إيران بالطائرة حتى "مشهد" ، ثم فى تاكسى يغوص بعيدًا فى الريف المنفسح المفتوح ، وخرجنا عن الطريق الرئيسى إلى درب موحل كى نفى بموعد غير مؤكد لعرض مسرحى . فجأة وجدنا أنفسنا خارج جدار بنى اللون يحيط بالقرية ، وهناك ، بالقرب من شجرة قائمة ، شكل مائتان من أهل القرية دائرة كاملة ، واقفين أو قاعدين تحت الشمس اللاهبة ، لقد صنعوا دائرة من الإنسانية ، بلغ من تمامها أنها سرعان ما امتصتنا فى وحدتها ، نحن الأغراب الخمسة ، كان الرجال والنساء فى ألبستهم التقليدية ، والشباب متكئون على دراجاتهم يلبسون "الجينز" ، والأطفال فى كل مكان .

كان أهل القرية فى حالة توقع تام ، لأنهم يعرفون ما سيحدث حتى التفاصيل الأخيرة ، أما نحن الذين لا نعرف شيئًا على الإطلاق فقد كنا لونًا من الجمهور الكامل . كل ما قيل لنا إن التعزية هى الشكل الإسلامى من مسرحيات الأسرار المقدسة ، وأن ثمة مسرحيات كثيرة مماثلة ، وأنها تدور حول استشهاد الأئمة الاثنى عشر الذين أعقبوا النبى . ورغم أن الشاه كان قد حظرها قبل عدة سنوات ، فإنها استمرت تقدم فى الخفاء فى ثلاثمائة قرية أو أربعمائة ، وكان العرض الذى دعينا لمشاهدته اسمه "الحسين" ، لكننا لم نكن نعرف عنه شيئًا ، ليست فقط فكرة أن الدراما الإسلامية لا توحى بشىء ، بل إنها ، أيضًا ، أيقظت جانبًا متشككًا من عقولنا يذكرنا بأن البلاد العربية ليس لها مسرح تقليدى ، لأن تصوير الشكل الإنسانى محرم بنصوص القرآن . وقد عرفنا أن جدران المساجد تزين بالفسيفساء وفنون الخط بدل الرءوس الضخمة والعيون الثاقبة فى كنائس المسيحيين .

قرع الموسيقىُ القاعد تحت الشجرة طبلته بإيقاع مُلحٍّ ، فخطا قروى إلى الحلقة . كان ينتعل حذاء مطاطيًا طويلاً ، وله مظهر محارب جميل ، وعلى كتفيه ثوب من القماش الأخضر الزاهى ، اللون المقدس ، لون الأرض الخصبة ، والذى يكشف – كما

قيل لنا – أنه رجل مقدس ، وبدأ فى إنشاد مقطوعة طويلة منغمة مكونة من نغمات قليلة جدا فى نمط يتكرر ثم يتكرر ، وفى كلمات كنا عاجزين عن متابعتها، لكن معانيها تتضح على الفور عن طريق الصوت الصادر من أعماق المغنى . لم تكن العاطفة عاطفته هو ، لكن الأمر بدا بنا وكأننا نستمع إلى صوت أبيه ، وأبى أبيه ، وهكذا : رجوعًا إلى الوراء ، كان يقف هناك ، مباعداً بين رجليه ، ممتلئًا بالقوة ، ومقتنعًا تمام الاقتناع بعمله ، كان تجسيداً لهذا الشخص الذى يعد فى مسرحنا أكثر الشخوص مراوغة على الإطلاق : البطل . وكثيراً ما تشككت فى أننا نستطيع تصوير الأبطال فى حدودنا نحن ، لأنهم – مثل كل الشخوص الطيبة – ما أسهل أن يصبحوا شاحبين وعاطفيين ، أو متخشبين ومثيرين للسخرية ، ولا يبدأ شىء مشوق فى الظهور إلا حين نتجه نحو طريق الشر والخسة . وحين كنت أقول هذه الأفكار لنفسى . كانت ثمة شخصية أخرى ، تلفها أثواب حمراء هذه المرة ، تدخل الحلقة ، وارتفع التوتر على الفور : لقد جاء الشرير ، لم يكن يغنى ، فليس له الحق فى التنغيم ، اكتفى بأن خطب فى الناس بصوت أجش ، بعدها بدأت الدراما .

وأصبحت الحكاية واضحة : إن الإمام فى أمن حتى الآن ، لكنه لابد أن يرحل أبعد ، ولكى يفعل فلابد أن يجتاز أرض أعدائه الذين أعدوا له كمينًا بالفعل ، وحين كانوا يزمجرون ويصيحون بنواياهم الشريرة ، اجتاح الرعب والسخط جمهور المتفرجين .

وبطبيعة الحال ، فإن كل واحد كان يعرف أنه لابد أن يقوم بهذه الرحلة ، وكل واحد كان يعرف أنه سوف يقتل ، لكن بدا فى البداية أنه يمكن ، هذه الليلة ، أن يتفادى هذا المصير . طلب منه أصحابه ألا يرحل ، ودخل الحلقة ولدان صغيران يغنيان معًا ، إنهما ولداه ، وهما يطلبان منه ، بعاطفة حارة ، ألا يرحل . كان الشهيد يعرف المصير الذى ينتظره ، فنظر إلى ولديه وغنى لهما أغنية وداع مؤثرة ، وضمهما إلى صدره ، ثم أفلتهما وانطلق ، وأعانه حذاء الفلاح الضخم على أن يطلق قدميه

بثبات فوق الأرض ، وقف الولدان ينظران نحوه وهو يرحل ، وشفاههما ترتعش ، وفجأة أصبح الأمر أكثر من احتمالهما فجريا وراءه ، ورميا بنفسيهما على قدميه فوق الأرض . مرة ثانية أعادا الأغنية المثيرة للأسى بنغمها الموسيقى المرتفع ، ومرة ثانية أجابهما بأغنية الوادع ، ومرة ثانية ضمهما إليه ، ومرة ثانية أفلتهما ، ومرة ثانية ترددا ، ومرة ثانية ركضا ، بل بقوة أكبر ، وارتميا على قدميه ، وتكررت الأغنية ثانية وثالثة ... جيئة وذهاباً عبر الحلقة ، كان المشهد نفسه يتكرر . فى المرة السادسة انتبهت لهمهمة خفيفة حولى من كل ناحية ، وسحبت عينى لحظة عن الحدث ، فرأيت شفاهًا ترتعش ، والأيدى والمناديل تغطى الأفواه ، والوجوه مرهقة ببرحاء الحزن ، بعدها بدأ الرجال والنساء المسنون ، ثم الأطفال ، وبعدهم الشباب المتكئون على دراجاتهم ، وراح الجميع ينشجون وينتحبون فى حرية كاملة .

جماعتنا الصغيرة من الأجانب فقط هى التى بقيت عيون أفرادها جافة ، ولحسن الحظ أننا كنا قلة ، وبالتالى لم يُحدث افتقادنا للمشاركة أى أذى ، وكانت شحنة الانفعال لدينا من القوة بحيث إننا لم نستطع أن نكسر الدائرة . وهكذا أصبحنا فى وضع متفرد : وضع المراقبين عن قرب لقلب حدث ينتمى إلى ثقافة مغايرة ، دون أن ندخل إليها أى مضايقة أو تحريف . كانت الدائرة تعمل وفق قوانين أساسية معينة ، وكانت ثمة ظاهرة حقيقية تحدث هى "التصوير المسرحى" . إن حدثًا من الماضى السحيق هو فى عملية "إعادة تصوير" أو "إعادة تمثيل" كى يصبح حاضراً . إن الماضى كان يحدث هنا والآن ، والبطل يتخذ قراره الآن ، ولوعته وكربه يحدثان الآن ، ودموع الجمهور تسيل الآن . لم يكن ما يحدث هو وصف الماضى أو تصويره ، فقد تم إلغاء الزمن ، كانت القرية تشارك مباشرة وبأكملها ، هنا والآن ، فى موت حقيقى لشخص حقيقى مات بالفعل قبل مئات السنين ، لقد قرئت عليهم القصة مراراً ، ووصفت بالكلمات مراراً ، لكن الشكل المسرحى وحده هو الذى استطاع أن ينجز هذا العمل الفذ ، وهو أن يجعلها جزءًا من الخبرة الحية .

وهذا ممكن حين لا تكون هناك محاولة للادعاء بأن أى عنصر هو أكثر مما هو عليه . وبالتالى : ليس ثمة محاولة لا جدوى منها لطلب الاكتمال ، حسب وجهة نظر معينة ، يمكن رؤية طلب الاكتمال لونًا من التبجيل والإخلاص . هى محاولة الإنسان أن يعبد المثال ، وهى مرتبطة بدوافعه كى يجعل فنه وإمكانات الحرفة فى حدودها القصوى. وحسب وجهة نظر أخرى ، فإن هذا يبدو مثل سقوط إيكاروس ، الذى حاول أن يطير فوق موقعه ، وأن يبلغ الآلهة . فى التعزية ليست هناك أى محاولة – وأنا أتحدث هنا من وجهة نظر مسرحية خالصة – لفعل أى شىء بصورة جيدة جدا : التمثيل لا يتطلب تشخصيات كاملة ومفصلة أو واقعية . وإذا لم تكن هناك محاولة للتزيين والتزويق ، فإن فى مكانها معيارًا آخر ، هو الحاجة إلى العثور على الصدى الداخلى الحقيقى . ومن الواضح أن هذا لا يمكن أن يكون اتجاهًا ثقافيا أو مجهزًا عن وعى ، لكن رنين الأصوات كان يحمل رنينًا – لا يمكن الخطأ حوله – لتراث عظيم ، كان السر واضحًا ، وراء العرض كانت طريقة حياة ، وجودًا يعد الدين أصله الحاضر دائمًا ، النفاذ والمتغلغل دائمًا . وما يكون عادة مجردًا أو معتقدًا جامدًا أو عقيدة فى الدين ، أصبح هنا حقيقة إيمان أهل القرية . الصدى الداخلى لا يصدر عن الإيمان ، لكن الإيمان ينبثق من داخل الصدى الداخلى .

بعدها بسنة ، حين كان الشاه يحاول أن يقدم صورة بلاده للغرب باعتبارها ليبرالية طيبة ، تقرر أن تقدم "التعزية" للعالم فى "مهرجان شيراز الدولى للفنون" التالى . وطبيعى أن تكون هذه "التعزية" الدولية الأولى أفضل "التعازى" ، وهكذا أرسلت البعثات الاستكشافية إلى كل أرجاء البلاد لتلتقط أفضل العناصر ، وأخيرًا اجتمع الممثلون والموسيقيون من القرى المتناثرة على نطاق واسع ، اجتمعوا كلهم فى طهران ، حيث أخذ مصممو الثياب مقاساتهم وجهزوهم ، يقودهم مخرج مسرحى محترف ، ويدربهم معلم تدريب ، حملوا بعدها بالشاحنات كى يقدموا عرضهم فى شيراز . هنا ، بحضور الملكة وخمسمائة ضيف عالمى ، فى ثياب السهرة الاحتفالية ،

المناقضة تماماً للمضمون الدينى ، وضع القرويون - للمرة الأولى فى حياتهم - على منصة أمامية ، تتوهج فوقهم بقع الضوء فتغشيهم ، وينظرون - على نحو غائم - نحو صف من المقاعد تشغلها شخصيات مرموقة فى المجتمع ، وطلب منهم أن يقدموا "بضاعتهم" . إن الحذاء المطاطى الذى ينتعله صاحب الدكان فى القرية ، ويبدو فيه لائقًا جدا ، قد أبدل به حذاء جلدى ، وأعد مصمم الإضاءة مؤثراته الضوئية ، والأدوات المسرحية التى كانت تستخدم على نحو مؤقت أبدلت بها أخرى متقنة الصنع ، ولم يتوقف أحد ليسأل عن هذه "البضاعة" التى يتوقع منهم أن يقدموها ، ولماذا ، وأمام من؟ هذه الأسئلة لم تطرح مطلقًا ، لأنه لا أحد معنىٌّ بإجاباتها . هكذا ، نفخ فى الأبواق الطويلة ، وقرعت الطبول ، لكن هذا كله لم يكن يعنى شيئًا على الإطلاق .

ابتهج المتفرجون الذين جاءوا ليشهدوا قطعة طريفة من الفولكلور ، ولم يعرفوا مطلقًا أنهم قد خدعوا ، وأن ما رأوه لم يكن "التعزية" مطلقًا ، كان شيئًا عاديًّا ، أقرب لأن يكون سخيفًا وغثًا ، مجرداً من كل ما يثير الاهتمام ، لم يقدم لهم شيئًا . لم يعرفوا هذا لأنه قدم لهم باعتباره "ثقافة" ، وفى النهاية ابتسم المسئولون ، وتبعهم الجمع السعيد إلى البوفيه .

كانت "برجزة" العرض تامة وشاملة ، لكن أكثر الجوانب مدعاة للاكتئاب ، وأكثرها خفاء ، الشيء "المميت" أكثر من سواه ، كان الجمهور . إن كل تراجيديا الأنشطة الثقافية الرسمية كانت ملخصة فى تلك الأمسية ، إنها ليست مسألة "فارسية" فقط ، لكنها هى ذاتها حيثما تحاول أجهزة حسنة النية أن تمارس الإحسان والبر ، فتنظر من فوق إلى تحت ، وتحاول المحافظة على ثقافة محلية ثم مشاركة العالم فيها . كانت تجسد - على نحو درامى أكثر من أى شيء آخر - أكثر العناصر حيوية فى العملية المسرحية وأقلها اعتباراً : الجمهور . ذلك أن معنى "التعزية" يبدأ ليس بالجمهور فى العرض ، لكن بطريقة الحياة التى يخبرها هذا الجمهور . طريقة الحياة هذه يتخللها الدين الذى تقضى تعاليمه بأن الله هو كل شيء ، وهو فى كل شيء . هذا

هو الأساس الذى يقوم عليه الوجود اليومى ، والحس الدينى يسود كل شىء . وهكذا ، فليست الصلوات اليومية والمسرحية السنوية سوى تعبيرات عن الشىء نفسه . عن هذه الوحدة الجوهرية يمكن أن يصدر حدث مسرحى ضرورى وشديد التماسك ، لكن الجمهور هو العامل الذى يجعل هذا الحدث حيا ، وقد رأينا أنه قادر على أن يستوعب وأن يمتص الأغراب ، شريطة أن يكونوا قلة بين حشد المشاهدين ، وحين تغيرت طبيعة الجمهور ودوافعه ، فقدت المسرحية كل معناها .

الظاهرة نفسها حدثت فى لندن خلال "مهرجان" الهند" ، مع "الشاوو" البنغالية التى تحدثت عنها فيما سبق . فى الهند كان العرض يقدم فى الليل مع الموسيقى والضجيج والصفارات غير العادية ، وأطفال القرية يحملون المشاعل كى يضيئوا مكان العرض . وطوال الليل ، تكون القرية كلها فى حالة لا تصدق فى الاستثارة ، فالناس يتقافزون بعضهم حول البعض ، وهناك عرض رائع لمهارات أكروباتية ، يثبون فيها على الأطفال الذين يصرخون ، وهكذا . أما هذه المرة ، فقد كان "الشاوو" يقدمون عرضهم على مسرح "ريفرز سيد" ، وهو مكان ملائم ، لكنه وقت تناول الشاى ، والجمهور حوالى خمسين رجلاً وسيدة من المسنين المشتركين فى دوريات تهتم بالعلاقات الإنجليزية – الهندية ، والمولعين بالشرق ، وكانوا يشاهدون ، بأدب ، العرض القادم لتوه إلى لندن عبر كلكتا . ورغم أن هذه المرة لم تحدث "عمليات تجميل" ، ولم يكن ثمة مخرج ، وقد فعل الممثلون الشىء نفسه كما لو أنهم فى قريتهم ، فإن الروح لم تعد حاضرة ، لم يبق سوى عرض ، عرض ليس لديه ما يعرضه .

***

هذا يصل بى إلى اختيار يظل دائمًا متاحًا ، إذا أراد المرء أن يؤثر فى المشاهد تأثيراً قويا ، ويفتح – بمعاونته – عالمًا يرتبط بعالمه ، لكنه أكبر وأكثر ثراء وخفاء من العالم الذى نراه من يوم ليوم ، فإن أمامه منهجين :

يتمثل الأول فى البحث عن الجمال ، قسم كبير من المسرح الشرقى يعتمد هذا المبدأ . لإدهاش المخيلة ، يجب البحث فى كل عنصر لتحقيق أروع جمال ممكن . لنأخذ – على سبيل المثال – مسرح "الكابوكى" فى اليابان ، أو "الكاثاكالى" فى الهند : إن الاهتمام البالغ بالتنكر أو الماكياج ، والاكتمال فى صنع أصغر الأدوات المسرحية ، إنما يهدف لتحقيق غايات أبعد من الجمالية الخالصة ، الأمر كما لو كان المرء يحاول – عن طريق نقاء التفاصيل – بلوغ المقدس ، فكل شىء فى إعداد المشهد والموسيقى والأزياء مصنوع ليعكس مستوى آخر للوجود ، إن أتفه التفاصيل يتم تفحصها كى يستبعد منها كل ما هو عادى أو مبتذل .

المنهج الثانى ، وهو يقف على طرف النقيض ، يبدأ من فكرة أن الممثل يمتلك إمكانات غير عادية لخلق رابطة بين خياله الخاص وخيال المتفرج ، ونتيجة لهذا فإن الموضوع العادى يمكن أن يتحول إلى موضوع سحرى . والممثلة العظيمة يمكنها أن تجعل المرء يصدق أن زجاجة الماء البلاستيكية القبيحة التى تحملها بين يديها بطريقة معينة إنما هى طفل جميل ، والمرء بحاجة إلى ممثل ذى كفاءة عالية كى يحدث هذه الكيمياء السحرية التى تجعل جزءًا من الدماغ يرى الزجاجة ، والجزء الآخر من الدماغ – دون تناقض ودون توتر ، لكن بفرح – يرى الطفل والأب الذى يحمله والطابع المقدس للعلاقة بينهما . هذه الكيمياء السحرية ممكنة إذا كان الموضوع محايدًا ، عاديا ، بحيث يمكنه أن يعكس الصورة التى يمنحها له الممثل ، وبوسعنا أن ندعوه "الموضوع الفارغ" .

وما كانت جماعتنا فى "المركز الدولى" تبحثه على طول السنين هى سبل فهم أى من هذه الشروط يلائم ، أفضل ملاءمة ممكنة ، ما يتطلبه كل موضوع . حين كنا نلعب مسرحية جارى الهزلية الفوضوية الساخرة "أوبو ملكا" ، فإن شكلها – حتى فى مسرحنا الباريسى – جاء صادرًا عن طاقة ضارية وارتجالات حرة . وقررنا أن نطوف بها فرنسا ، ونعرضها فى أقل الأماكن "سحرًا" ، هكذا وجدنا أنفسنا فى سلسلة

متصلة من قاعات المدارس وملاعب الجمباز والمجمعات الرياضية ، لا فرق بين أولها وآخرها من حيث القبح وعدم الترحيب . وكانت المهمة المثيرة عند الممثلين هى التحويل الفورى لهذه الأماكن غير الحفية إلى أماكن تتألق بالحياة ، وكان مفتاح هذا العمل هو "الخشونة" ، أن نمسك "الفجاجة" بين أيدينا . وقد لاءم هذا المفتاح هذا المشروع المحدد ، لكن لا يمكن تطبيقه على كل المسرحيات وفى كل الشروط . وعلى أى حال ، فحين يحدث التحول يصبح عدم النقاء هو أعظم مجد يحققه المسرح ، إلى جانبه يبدو البحث عن النقاء سذاجة تثير الأسى .

إن المسائل الحقيقية غالبًا ما توجد فى التناقض ، ويستحيل وجود حلول لها . ثمة توازن يجب أن يوجد بين ما يسعى لأن يكون نقيًا ، وبين ما يصبح نقيا من خلال علاقته بما هو "ليس نقيا" ، من هنا نستطيع أن نرى المدى الذى يصبح فيه المسرح المثالى غير موجود ، مادام يحاول أن يبقى خارج النسيج الخشن لهذا العالم . إن ما هو نقى يمكن التعبير عنه فى المسرح عن طريق شىء هو من حيث طبيعته غير نقى فى الجوهر . ويجب أن نذكر دائمًا أن المسرح صنعه الناس ويقدمه الناس عن طريق الأدوات المتاحة لهم ، وهى الكائنات الإنسانية . إذن فإن الشكل – من حيث طبيعته ذاتها – نسيج يمكن أن تتلاقى فيه العناصر النقية والعناصر غير النقية ، إنه قران غامض هذا الذى يجعلنا – فى قلب خبرة مشروعة – نرى الإنسان الخاص والإنسان الأسطورى معًا فى اللحظة نفسها من الزمن .

***

كتبت فى "المساحة الفارغة": إن الشكل ما إن يُخلق حتى يحتضر ، وقد يكون من الصعب التعبير عما أعنيه بالكلمات ، لذا سأحاول أن أقدم أمثلة عيانية :

حين التقيت بممثلنا من اليابان "يوشى أويدا" للمرة الأولى فى ١٩٦٨ ، قال لى "لقد تعلمت فى مسرح "النو" اليابانى ، ولدى شهادة معلم فى "النو"، وقد عملت فى مسارح "البونراكو" و"النو"، لكننى أحس أن هذا الشكل الرائع لا يلامس الحياة بصدق الآن ، لو بقيت فى اليابان فلن أستطيع أن أجد حلا لهذه المسألة . إن لدى قدراً هائلاً من الاحترام لما تعلمته ، فى الوقت نفسه فإننى بحاجة للبحث عن مكان آخر ، وقد جئت إلى أوروبا على أمل أن أجد الوسائل التى تجعلنى أنطلق بعيداً عن هذا الشكل ، والذى هو ، على روعته ، لا يتحدث إلينا بما يكفى اليوم . لابد من شكل آخر ..." .

كان يستشعر النتيجة التى توصل إليها بعمق لدرجة أنها غيرت شكل حياته ، إن شكلاً رائعًا ليس بالضرورة هو المركب الملائم لحمل تجربة حية ، ما دام السياق التاريخى قد تغير .

المثال الثانى عن تجربة لى أثناء العمل فى "اجتماع الطير" ، وقد كنت دائمًا أكره الأقنعة ، وأراها تحمل بداخلها شيئًا ميتًا . على أى حال ، فى هذه المسرحية بدا من المثير أن نعيد طرح هذه المسألة ، وقد وجدنا مجموعة من الأقنعة "البالِيَّة" – نسبة لجزيرة بالى – كانت شديدة القرب من الملامح الإنسانية ، لكنها رغم ذلك ، متحررة بما يشبه المعجزة ، من تلك التداعيات المريضة المرتبطة بقناع الموت . دعونا ممثلا من بالى – تاپا سودانا – للعمل معنا . فى اليوم الأول أوضح لكل منا كيف يؤدى المرء بالقناع ، وكيف أن لكل شخصية سلسلة محددة بدقة من الحركات التى يمليها القناع ، والتى أصبحت اليوم ثابتة بفعل التقاليد ، وقد راقب الممثلون هذا باهتمام واحترام ، لكنهم سرعان ما أيقنوا أن أيًا منهم سيعجز عن عمل ما يصورة تاپا . كان يستخدم القناع كما هو فى تراث بالى ، ووراءه ألف سنة من ممارسة الطقس ، وكان من العبث بالنسبة لنا أن نحاول أن نكون ما ليس نحن . فى النهاية سألناه عما يمكننا أن نعمل .

قال : "عند البالين ، فإن المهم فى الحقيقة هو اللحظة التى يضع فيها المرء القناع .." ، هذه لا تعدو ملاحظة أسلوبية لكنها جوهرية . "إننا نمسك بالقناع ، ونظل ننظر فيه زمنًا طويلاً ، حتى نشعر بالوجه شعوراً قويا يمكننا أن نتنفس به . فى هذه اللحظة فقط نضع القناع" . بدءًا من هذه اللحظة حاول كل منا أن يقيم علاقته الخاصة بالقناع ، من خلال ملاحظة طبيعته والشعور بها ، وكانت تجربة مدهشة لنا أن نرى خارج الحركات التى قننها التراث البالى، ثمة آلاف الأشكال وآلاف الحركات الجديدة التى تتسق وحياة القناع . فجأة أصبح هذا الإدراك بين أيدينا جميعًا ، لأنه لم يأت من خلال قوانين جمدها التراث . بعبارة أخرى : لقد حطمنا الشكل ، وبزغ شكل جديد ، طبيعى وتلقائى ، تمامًا كما تتخلق العنقاء من الرماد .

المثال الثالث الذى أستطيع أن أقدمه يتعلق بمشاهدتى رقص "الكاتاكالى" للمرة الأولى ، فى مدرسة للدراما فى كاليفورنيا . كان العرض ينقسم قسمين ، فى الأول كان الراقص يلبس الزى الخاص ويضع ماكياجًا كاملاً ، وقد أدى رقصة تقليدية من رقصات "الكاتاكالى" بشروط العرض الحقيقى من حيث وجود الموسيقى المسجلة وما إلى ذلك . كان العرض جميلاً وغريبًا . وحين عدنا بعد الاستراحة ، كان الراقص قد أزاح ماكياجه ، وكان فى سروال من "الجينز" وقميص خفيف ، ثم بدأ يقدم الشروح . ولكى يبث الحياة فى شروحه ، كان يقوم بالأداء . فيلعب أدوار الشخصيات ، لكن دون أن يكون مضطرا للقيام بالحركات التقليدية المضبوطة . فجأة أصبح هذا الشكل الجديد ، الأكثر بساطة والأكثر إنسانية ، أكثر بلاغة وجمالاً – بشكل لا متناه – من الشكل التقليدى .

وبشكل عام ، يمكننا القول بأن "التراث" – بالمعنى الذى نستخدم فيه الكلمة – يعنى "التجمد" . إنه شكل متجمد . منقرض بدرجة أو أخرى ، يعاد إنتاجه بشكل آلى وذاتى الحركة ، والاستثناءات قليلة وذلك حين يكون الشكل القديم ذا خواص غير عادية تمكنه من أن يحتوى حتى عالم اليوم بداخله ، مثلما نجد أناسًا طاعنين فى العمر

لكنهم يبقون أحياء ، ومؤثرين على نحو غير عادى . على أى حال ، إن كل شكل هو مميت ، وليس ثمة شكل – بدءًا بنا نحن – ليس معرضًا للقانون الأساسى فى الكون : قانون الاختفاء . كل الأديان ، كل المفهومات ، كل التراث ، كل الحكمة ، كلها يسرى عليها قانون الميلاد والموت .

الميلاد هو خلق شكل ما ، سواء كنا نتحدث عن كائن إنسانى أو جملة أو كلمة أو حركة . إنه ما يسميه الهنود "سفوتا" . إن هذا المفهوم الهندوسى القديم مفهوم رائع ، لأن معناه الفعلى كامن داخل جرس الكلمة نفسها . بين ما هو ظاهر جلى ، وبين ما هو غير ظاهر وغير جلى ، ثمة دفق من الطاقات غير المتشكلة ، وفى لحظة معينة تحدث أنواع من الانفجارات هى التى تتفق مع كلمة "سفوتا" ، هذا الشكل يمكن أن نسميه "تجسيدًا" أو تجسيمًا" بعض الحشرات لا تبقى سوى ليوم واحد ، وبعض الحيوانات تبقى لبضع سنوات ، ويبقى الإنسان زمنًا أطول ، وتبقى الفيلة زمنًا أطول منه ، هذه الدورات موجودة ، والأمر نفسه يسرى على الفكرة أو الذاكرة .

لدى كل منا ذاكرة هى شكل ، بعض أشكال الذاكرة مثل : "أين أوقفت سيارتى؟" لا تكاد تبقى يومًا ، وأنت تذهب فتشاهد فيلمًا أبله أو مسرحية بلهاء ، وفى الصباح التالى لا تكاد تذكر مما شاهدت شيئًا . فى الوقت نفسه ، ثمة أشكال أخرى تبقى لأوقات أطول .

حين تقوم بعمل مسرحية ، فمن المحتم أن تكون فى البداية دون شكل ، هى مجرد كلمات على الورق أو أفكار . والحدث هو تشكيل الشكل ، وما يمكن أن يدعوه المرء عملاً هو البحث عن أكثر الأشكال ملاءمة ، إذا نجح هذا العمل فإن الشكل سيبقى فى النهاية عدة سنوات ، لا أكثر ، حين قدمنا مسرحيتنا الخاصة "لكارمن" . فقد أعطيناها شكلاً جديدًا كل الجدة ، استمر أربع أو خمس سنوات قبل أن نشعر بأنه قد استوفى غايته . لم يعد الشكل يحمل الطاقة نفسها . إن زمنه – ببساطة – قد انقضى .

هذا هو السبب فى أن المرء يجب ألا يخلط بين الشكل الافتراضى أو المفترض والشكل المتحقق . الشكل المتحقق هو ما نسميه العرض ، وهو يستمد شكله الخارجى من كل العناصر التى حضرت ميلاده ، إن المسرحية نفسها التى تقدم اليوم فى باريس أو بوخارست أو بغداد ، من الواضح أن أشكالها ستكون مختلفة ، فالموقع والمناخ السياسى والاجتماعى والفكر السائد والثقافة السائدة . كلها ستؤثر على ما يمكن أن يقيم جسراً بين الموضع والجمهور ، على ما يؤثر فى الناس .

أحيانًا ما يوجه إلى السؤال عن العلاقة بين العرض الذى قدمته "للعاصفة" فى ستراتفورد قبل ثلاثين عامًا ، وهذا الذى قدمته حديثًا على مسرح "بوف دى نور" ، ورأيى أن هذا السؤال سخيف على نحو مطلق! فكيف يمكن أن يكون هناك أدنى تشابه فى الشكل بين مسرحية قدمت فى فترة زمنية أخرى وبلاد أخرى ، بممثلين ينتمون جميعًا إلى العرق نفسه ، وصيغة أخرى قدمت فى باريس مع فرقة دولية تضم اثنين من الممثلين اليابانيين ، وإيرانيًا ، وأفارقة .. الذين يأتون بمفهومات مختلفة للنص ، والذين عاشوا معًا فترات طويلة تعرضوا فيها لكثير من التجارب والخبرات المنوعة؟ .

ويجب ألا يكون الشكل شيئًا من ابتكار المخرج وحده ، هو "سفوتا" مزيج معين ، هذا "السفوتا" يشبه نبتة نامية تتفتح وتبقى زمنًا ما ، ثم تنوى وتخلى مكانها لنبتة أخرى ، إننى أؤكد على هذا تأكيداً قويا بسبب سوء الفهم الكبير الذى يعيق العمل فى المسرح فى غالب الأحيان ، والذى يتمثل فى أن النص الذى يكتبه كاتب المسرح أو مؤلف الأوبرا ما إن يوضع على الورق حتى يصبح شكلاً مقدساً ، ونحن فى هذا ننسى أن الكاتب حين يكتب الحوار ، فهو إنما يعبر عن حركات خفية مطمورة عميقًا فى الطبيعة الإنسانية ، وحين يكتب إرشاداته المسرحية ، فهو إنما يقترح تقنيات للإنتاج ، معتمدة على حالة أبنية المسارح فى زمانه ، ومن المهم أن نقرأ ما بين السطور ، حين كان تشيكوف يصف ما فى الداخل أو الخارج بتفصيل كبير ، فهو إنما يريد أن يقول : "إننى أريد له أن يشابه الواقع" ، وبعد موته ظهر شكل جديد من أشكال المسرح ،

هو خشبة الحلبة المفتوحة ، وهو شكل لم يعرفه تشيكوف مطلقًا . من ذلك الحين ، أوضحت العروض أن العلاقات الحركية ذات الأبعاد الثلاثة التى تقوم بين الممثلين والحد الأدنى من العناصر والأثاث على خشبة فارغة ، إنما تشابه الواقع - بالمعنى التشيكوفى - إلى حد لا نهائى ، مقارنة بما يمكن أن يقدمة التراكم والتكدس فى مناظر مسرح البرواز المغلق .

نقترب هنا من سوء فهم كبير آخر يتعلق بشكسبير ، فقبل عدة سنوات مضت ساد الزعم القائل بأنه "يجب تقديم المسرحية كما كتبها شكسبير" أما اليوم فقد تم الإقرار بسخف هذا القول بدرجة أو أخرى ، فلا أحد يعرف بالضبط شكل المشهد الذى كان فى رأسه ، كل ما يمكن أن نعرفه هو أنه كتب سلسلة من الكلمات تملك فى نفسها إمكانية أن تهب الميلاد لأشكال يجب أن تتجدد على نحو دائم . وليس ثمة حد للأشكال المفترضة التى يقدمها نص عظيم . أما النص المتوسط فلا يهب الميلاد إلا لأشكال محدودة ، إن نصا عظيمًا ، أو قطعة موسيقية عظيمة ، أو نوته أوبرا عظيمة ، هى عقدة للطاقة ، ومثل الكهرباء ، ومثل أى مصدر للطاقة ، فإن الطاقة نفسها ليس لها شكل ، لكن لها قوة واتجاهًا .

فى كل نص يوجد بناء أو تكوين ، لكن ليس ثمة شاعر حقيقى يفكر فى البناء مسبقًا ، ورغم أنه تمثل فى نفسه قواعد معينة ، لكن هناك دافعًا بالغ القوة يدفعه لأن يخرج معانى معينة إلى الحياة ، وفى محاولته أن يجعل هذه العناصر حية يصطدم بالقواعد ، عند هذه النقطة تمامًا تتكامل فى بناء من الكلمات ، وحين تطبع تصبح كتابًا . إذا كنا بصدد الحديث عن شاعر أو روائى فإن هذا يكفى ، أما بالنسبة للمسرح فنحن فى منتصف الطريق ، فما هو مكتوب أو مطبوع ليس له شكل درامى بعد . فإذا نحن قلنا لأنفسنا : "هذه الكلمات يجب أن تنطق بطريقة معينة ، وأن يكون لها نغم أو إيقاع معين .." فنحن - لسوء الحظ ، وربما لحسن الحظ كذلك - مخطئون ، وسيقودنا إلى كل ما هو تقليدى على نحو محزن ، ونحن نستخدم هذه الكلمة هنا

بأسوأ معانيها ، إن قدراً غير محدود من الأشكال غير المتوقعة يمكن أن يظهر من هذه العناصر نفسها ، وسوف يقوم النزوع الإنسانى إلى رفض غير المتوقع بإنقاص قيمة هذا العالم المحتمل .

نحن الآن فى قلب المسألة ، لا شىء يوجد فى الحياة بلا شكل ، ونحن مضطرون فى كل لحظة ، خاصة حين نتحدث ، بالبحث عن هذا الشكل ، لكننا يجب أن نعى بأن هذا الشكل قد يكون العقبة الحقيقية أمام الحياة : التى هى بلا شكل ، وليس بوسع أحد أن ينجو من هذه الصعوبية ، والمعركة دائمة : الشكل ضرورى ، لكنه ليس كل شىء .

فى مواجهة هذه الصعوبية ، ليست هناك نقطة لاعتماد أكثر الأشكال نقاء ، وانتظار أن يهبط الشكل المكتمل فوق رءوسنا من السماء معناه أننا لن نفعل شيئًا على الإطلاق . وهذا اتجاه غبى ، وهذا ما يعود بنا إلى مسألة النقاء وعدم النقاء . إن الشكل النقى لا يهبط من السماء ، وعملية وضع الشكل هو حل وسط على المرء أن يقبل به ، ويظل يقول لنفسه : "هذا مؤقت ، وسيكون عليه أن يتجدد" ... ونحن هنا نمس مسألة الديناميات التى لا نهاية لها .

حين بدأنا العمل فى "كارمن" كان الشىء الوحيد الذى اتفقنا عليه هو أن الشكل الذى قدمه "بيزيه" ليس بالضرورة ما يجب أن نقدمه اليوم . وكان لدينا الانطباع بأن بيزيه قد فعل مثلما يفعل كاتب سينمائى فى هوليوود اليوم تستأجره إحدى شركات الإنتاج الكبرى ، وتطلب إليه كتابة فيلم ملحمى عن حكاية باللغة الجمال . هذا الكاتب السينمائى يتقبل أنه مرغم على أن يضع فى اعتباره معايير السينما التجارية ، وهى قضية يرددها على مسامعه المنتج كل صباح ، وكان لدينا الشعور بأن بيزيه تأثر تأثراً عميقًا برواية "مريمييه" ، وهى رواية قصيرة خفيفة لأبعد الحدود ، فى أسلوب يخلو – بصراحة – من أى زينة ، دون تعقيد ، دون صنعة . على الطرف المناقض تماماً للكتابة الباروكية المزدهرة . إنها بسيطة جدا وقصيرة جدا . ورغم أن بيزيه أقام عمله على هذه

الرواية القصيرة ، فإنه كان مضطرا لكتابة أوبرا لتلك الأيام ، بل لمسرح بعينه هو "الأوبرا - كوميك" ، الذى كانت له - كما لهوليوود اليوم - مواضعات خاصة يجب مراعاتها ، المناظر الملونة وجماعات الكورس والرقص والمواكب . وقد كنا متفقين فيما بيننا على أن عرض "كارمن" إنما هو عرض ممل على الأغلب ، وحاولنا أن نستكشف طبيعة هذا الملل وأسبابه . ووصلنا إلى نتيجة : على سبيل المثال حين يغزو خشبة المسرح ، فجأة ، ثمانون شخصًا ، يغنون ثم يخرجون دون سبب ، فإن هذا أمر بالغ الإملال ، ومن ثم تساءلنا عما إذا كان الكورس يمثل ، بالفعل ، ضرورة فى تقديم رواية مريمييه .

ثم اعترفنا لأنفسنا - فيما يشبه انتهاك المقدسات - أن الموسيقى لم تكن كلها متسقة بالكيفية نفسها . ما كان استثنائيًا تمامًا هو الموسيقى المعبرة عن العلاقات بين الأبطال الرئيسيين . وأدهشتنا حقيقة أن بيزيه قد صاغ فى هذه السطور الموسيقية أعمق مشاعره وأفضل أحاسيسه عن صدق العاطفة . ومن ثم اتخذنا القرار بأن نستخرج من التسجيل الكامل للموسيقى الذى يستغرق أربع ساعات ، ما أسميناه عن عمد "تراجيديا كارمن ، نعنى تلك العلاقات الداخلية المركزة بين قلة من الأبطال الرئيسيين كما فى التراجيديا الإغريقية . بعبارة أخرى ، لقد استبعدنا كل تزيين وتنميق من أجل الإبقاء على العلاقات التراجيدية والقوية . وحين توضع الأوبرا فى مسرح كبير ، وعلى قياس كبير ، فقد تكتسب الحيوية والمرح ، لكن يجب ألا تكون لها قيمة عظيمة بالضرورة . كنا نبحث عن الموسيقى التى يمكن غناؤها برقة وخفة ، دون مبالغات ، ودون استعراضات ، ودون إبداء المهارات الفردية العظيمة فى الأداء . إننا حين نفعل هذا ، أى حين نتجه إلى الحميمية ، فإنما نحن نبحث عن الكيفية والقيمة .

***

تحدثت فيما سبق عن الملل من حيث إنه أكبر حلفائى ، والآن أود أن أنصحك بأنك فى كل مرة تذهب إلى المسرح وتعانى السأم ، فلا تُخْفِ سأمك ، ولا تعتقد أنك

الطرف المذنب وأن الخطأ خطؤك ، لا تدع نفسك هدفًا لهراوة تلك الفكرة الجميلة عن"الثقافة" . اسأل نفسك هذا السؤال : "هل هناك شىء ينقصنى أو ينقص العرض؟" ، وإن لك كل الحق فى أن تعارض تلك الفكرة المخاتلة ، والتى تلقى القبول الاجتماعى هذه الأيام ، بأن "الثقافة" هى "أرقى" بصورة آلية . إن الثقافة أمر بالغ الأهمية بطبيعة الحال ، لكن تلك الفكرة القائمة عن "الثقافة" التى لا يعاد اختبارها ولا تتجدد ، هى فكرة تُستخدم هراوةً تحول بين الناس وتقديم شكاواهم المشروعة .

بل هناك ما هو أسوأ ، فالثقافة أصبحت تعتبر مثل عربة مزينة أو "أفضل" مائدة فى مطعم فاخر ، أى أمارة ظاهرة للنجاح الاجتماعى . هذا هو المفهوم الأساسى وراء "الرعاية" الضمنية . إن مبدأ "الراعى" نفسه مبدأ بائس ، والدافع الرئيسى عند راع يرعى مناسبة مسرحية هو أنه حدث يتيح له أن يأتى بزبائنه ، وهذا أمر له منطقه الخاص ، لكن النتيجة هى أن العرض يجب أن يكون موافقًا لآرائهم عن الثقافة ، وهى أنها شىء معتبر يدعو للاحترام ، ومضجر بدرجة تدعو للاطمئنان .

مسرح "الميدا" مسرح صغير فى لندن ، ذو سمعة حسنة جدا ، أراد أن يستقدم عرضنا "تراجيديا كارمن" ، وطلبت إدارة المسرح دعمًا ماليا من بنك كبير ، وابتهج المسئولون فيه لهذه المشاركة : "كارمن؟ يا لها من فكرة رائعة!" وبعد أن تمت كل ترتيبات الرحلة تلقى مدير المسرح مكالمة تليفونية من الشخص المسئول عن الشئون الثقافية فى البنك "تسلمت الآن فقط نشرتكم الفنية .. مسرحكم ليس فى وسط لندن؟ فى الضواحى؟ كارمن سيؤديها ، فقط ، أربعة مغنين وممثلان اثنان؟ وأوركسترا مختصرة لأربعة عشر عازفًا؟ والكورس؟ ليس هناك كورس! لكن ماذا تظن بنا؟ هل تتصور أن البنك سوف يأتى بأفضل زبائنه إلى الضواحى ليشهدوا "كارمن" دون كورس وبأوركسترا مختصرة؟ " وأنهى المكالمة ، ولم نعرض فى لندن مطلقًا .

لهذا أؤكد دائمًا أن هناك فرقًا بين الثقافة الحية وذلك الجانب الآخر بالغ الخطورة من الثقافة ، والذى بدأ ينتشر فى العالم الحديث خاصة ، منذ انتشار هذه

العلاقة بين الراعي والعرض . وهذا لا يعنى أننا لسنا بحاجة إلى الرعاة ، فالدعم الحكومى يتضاءل فى كل أنحاء الدنيا ، والرعاة هم البديل الوحيد ، والمسرح لا يستطيع أن يبقى حيا وبه روح المغامرة إذا اعتمد فقط على شباك التذاكر . لكن يجب أن يكون الرعاة مستتيرين ، ولحسن الحظ أننا لقينا فى عملنا بعض الدعم الجدير بالتقدير ، ومن ثم فنحن نعرف أن هؤلاء الرعاة موجودون . وعلى أى حال ، هى مسألة حظ ، فالاستنارة لا يمكن تعلمها ، رغم أنها يجب أن تلقى التشجيع حين تلوح .

ولأن عمل رجال الأعمال أن يكونوا ماكرين دهاة ؛ فقد وجب علينا أن نكون مستعدين لأن نبزهم فى لعبتهم نفسها . قبل سنوات قدمت "الملك لير" على التليفزيون الأمريكى ، وكان ثمة أربعة رعاة ؛ بما يعنى التوقف التجارى أربع مرات ، هنا اقترحت عليهم أنهم لو امتنعوا – طواعية – عن مقاطعة شكسبير ، فإن هذا يمكن أن يمنحهم شهرة وذيوعًا أكثر ، وفى الحقيقة ، إن هذا بدا مدهشًا لدرجة أن افتتاحيات الصحف كتبت تشيد بهذا الموقف المتكامل من جانبهم . هذه الحيلة لا تنجح سوى مرة واحدة ، فى كل مرة علينا أن نفكر فى واحدة جديدة .

***

يوجه إلىَّ – على نحو دائم – السؤال حول توضيح ما عنيته حين كتبت فى "المساحة الفارغة" عن المسرح "المقدس" والمسرح "الخشن" وهما معًا فى شكل واحد أسميته " المباشر" . فيما يتعلق بالمسرح "المقدس" ، فإن الشىء الأساسى هو أن توقن بأن هناك عالمًا غير مرئى بحاجة لأن يكون مرئيا . وثمة طبقات متعددة لما هو غير مرئى . وفى القرن العشرين كان ما عرفناه على نحو جيد هو الطبقة السيكولوجية ، تلك المنطقة الغامضة بين ما يتم التعبير عنه وما يتم إخفاؤه ، كل المسرح المعاصر – على وجه التقريب – يعترف بوجود هذا العالم التحتى الفرويدى العظيم ، فوراء

الإشارات أو الكلمات يمكن أن توجد تلك المنطقة غير المرئية من الأنا ، والأنا الأعلى ، واللاشعور ، هذا المستوى السيكولوجي مما هو غير مرئي لا علاقة له بالمسرح المقدس . "المسرح المقدس" يعنى أن هناك شيئًا آخر موجوداً : تحت منطقة أخرى غير مرئية وحولها وفوقها على نحو أكثر إمعانًا في البعد ، ربما أبعد من الأشكال التى بوسعنا للقراءة أو التسجيل ، تضم مصادر للطاقة غاية فى القوة .

فى مجالات الطاقة هذه التى لا نعرف عنها سوى القليل توجد دوافع تقودنا نحو "الكيفية" ، وكل الدوافع الإنسانية نحو ما نسميه - بصورة خرقاء وغير دقيقة - بالكيفية تأتى عن مصدر نجهل طبيعته الحقيقية جهلاً مطبقًا ، لكننا نستطيع التعرف إليه تعرفًا كاملاً حين يظهر سواء فى أنفسنا أو فى الشخص الآخر ، وهذا أمر لا يتم التواصل حوله عن طريق الكلمات ، لكن عن طريق الصمت ، ولأننا يجب أن نستخدم الكلمات سنسميه "المقدس" . والسؤال الوحيد الذى يعنينا هو : هل المقدس شكل من الأشكال؟ إن انهيار الأديان أو تحللها إنما يأتى نتيجة أن المرء يخلط بين تيار أو ضوء، وكلاهما لا شكل له ، وبين الاحتفالات والطقوس والأفكار الثابتة ، وكلها أشكال ما أسرع ما تفقد معانيها . وثمة أشكال معينة تم تطويعها تمامًا كى تلائم جماعة معينة لسنوات قليلة ، أو لتلائم مجتمعنا بكامله لقرن كامل . ما زالت تحيا بيننا اليوم يحميها "الاحترام" ، لكن : عن أى احترام نتحدث؟ .

لقد أيقن الإنسان ، عبر القرون ، أنه ليس ثمة ما هو أسوأ من انتشار الوثنية ، لأن الوثن ليس سوى قطعة من الخشب ، والمقدس إما أن يكون حاضراً فى كل الأوقات وإما أنه غير موجود ، ومن السخف أن نفكر فى أن المقدس يوجد على قمة الجبل ولا يوجد فى الوادى ، أو أنه يوجد يوم السبت أو الأحد ولا يوجد فى بقية أيام الأسبوع .

المسألة هى أن ما هو غير مرئى ليس مرغمًا على أن يجعل ذاته مرئيا ، ورغم أن غير المرئى ليس مضطراً لأن يظهر نفسه ، فإنه ، فى الوقت نفسه ، يمكنه أن يفعل هذا

فى أى مكان ، فى أية لحظة – من خلال أى شخص – إذا توفرت الشروط السليمة . ولست أعتقد أن إعادة إنتاج طقوس الماضى المقدسة ستقترب بنا من غير المرئى ، إن هذا أمر بعيد الاحتمال ، إن الشىء الوحيد الذى يمكن أن يأخذ بيدنا هو الوعى بالحاضر ، إذا كانت اللحظة الحاضرة مواتية بطريقة خاصة بالغة القوة ، وإذا كانت الشروط ملائمة لوجود "السفوتا" ، فإن تلك الشرارة المراوغة من الحياة يمكن أن تظهر داخل الصوت الصحيح والإشارة الصحيحة والنظرة الصحيحة والتبادل الصحيح ، وهكذا ، فإن غير المرئى يمكن أن يظهر فى آلاف الأشكال غير المتوقعة إلى أبعد الحدود ، ويصبح مطلب المقدس رحلة بحث .

إن غير المرئى يمكن أن يتبدى فى أكثر الموضوعات التصاقًا بالحياة اليومية ، فزجاجة الماء البلاستيكية أو نفاية الثوب ، كما أشرت من قبل ، يمكن أن تتحول وتبقى مشبعة بغير المرئى ، بافتراض أن الممثل فى حالة تلقى ، وأن موهبته مشحونة بالقدر نفسه ، إن راقصًا هنديا عظيمًا يستطيع أن يجعل أكثر الموضوعات دنيوية شيئًا مقدسًا .

المقدس يعنى التحول ، من حيث الكيفية ، لما لم يكن مقدسًا فى البداية ، والمسرح يقوم على العلاقات بين البشر الذين هم بالتعريف – من حيث إنهم بشر – ليسوا مقدسين ، وحياة الكائن الإنسانى هى المرئى الذى يستطيع غير المرئى أن يتبدى من خلاله .

أما "المسرح الخشن" ، المسرح الشعبى ، فشىء آخر ، إنه احتفال من كل الأنواع بالوسائل المتاحة ، ويحمل معه تدميرًا كاملاً لأى شىء له صلة بالجماليات ، هذا لا يعنى أن الجمال لا يعرف طريقه إليهم ، لكن أهل المسرح الخشن يقولون لك "لا نملك أى وسائل خارجية ، ولا قرشًا واحدًا ، ولا حرفة ، ولا خصائص جمالية ، لا نستطيع أن ندفع مقابل الأزياء الجميلة ولا مقابل المناظر ، ليست لدينا خشبة مسرح ولا نملك شيئًا سوى أجسادنا ومخيلاتنا والوسائل التى فى أيدينا ..." .

حين كنا نقوم برحلاتنا مع فرقة "المركز الدولى" ، ونقدم "عرض البساط" الذى تحدثت عنه فيما سبق ، كنا نعمل - تمامًا - بالوسائل التى فى أيدينا . فى بلاد كثيرة كان من المثير للاهتمام أن تلاحظ أننا نجد أنفسنا فى تراث جماعات المسرح الشعبى نفسه ، وأننا التقينا لأننا لم نكن ، فى حقيقة الأمر ، معنيين بالتراث . فى أكثر المواقع تنوعًا ، وجدنا أن الإسكيمو والباليين والكوريين ونحن نفعل الشىء نفسه بالضبط ، عرفت فرقة مسرحية مثيرة للإعجاب فى الهند ، مسرح قرية حافلاً بأناس كثيرين ذوى موهبة عظيمة وقدرة على الابتكار ، ولو كان عليهم أن يقدموا مسرحية هنا اليوم فسيعمدون ، على الفور ، إلى استخدام هذه الوسائل التى تتكئ عليها ، وهذه الزجاجة ، وتلك النظارة ، وهذين الكتابين ، لأنها هى الوسائل المتاحة ، وهذا جوهر "المسرح الخشن" .

وقد مضيت فى المساحة الفارغة للحديث عن المسرح المباشر ، كان هذا كى أؤكد أن ما ذكرته حتى ذلك الحين إنما هو نسبى تمامًا ، ولا يجوز للمرء أن يأخذ أى شىء جاء فى هذا الكتاب باعتباره فكرة جامدة ، ولا باعتبار أن هذا تصنيف جامع ومانع ، فكل شىء خاضع للمصادفة وللتغيير . والحقيقة أن المسرح المباشر يوحى بأنه مهما كان موضوع العمل ، فإن على المرء أن يجد أفضل الوسائل ، هنا والآن ، لبعث الحياة فيه ، ويمكنه أن يرى بوضوح أن هذا يتطلب استكشافًا مستمرا ، حالة بعد حالة ، معتمداً على الحاجات . وحالما يوقن المرء بهذا تتفجر كل الأسئلة عن الأسلوب والتقليد ، فهذه كلها ليست سوى تحديدات ، ويجد المرء نفسه أمام ثراء غير عادى ، لأن كل شىء ممكن . وسائل المسرح المقدس متاحة مثلها مثل وسائل المسرح الخشن ، إن المسرح المباشر يمكن تعريفه بأنه "مسرح فى أى شىء بحاجة إليه" ، بمعنى أنه المسرح الذى تجد فيه أكثر العناصر نقاء ، وأكثرها افتقاداً للنقاء ، كل مكانها المشروع ، والمثال ، كما هو هو دائمًا ، من شكسبير .

نحن نقترب مرة أخرى من الصراع بين ضرورتين : الحرية المطلقة فى منهج التناول ، والإقرار بحقيقة كل شىء ممكن ، من ناحية ، ومن الناحية الأخرى ، الصرامة والانضباط ، وكلاهما يؤكد أن كل شىء ليس هو ... بالضبط أى شىء .

كيف يمكن للمرء أن يحدد لنفسه موقعًا بين كل شىء ممكن؟ وعليك أن تتجنب الـ "أى شىء"؟ إن النظام نفسه يمكن أن يكون إيجابيا أو سلبيا ، إنه يمكنه أن يغلق كل الأبواب ، وأن ينكر الحرية ، ومن الجانب الآخر إنه يشكل قوام القوة التى لا تنفصل عنه ، والتى نحن بحاجة لأن تنبثق من مستنقع الـ "أى شىء" ، لهذا السبب هناك وصفات جاهزة ومحددة . البقاء مدة طويلة فى الأعماق ، يمكن أن يصبح مضجراً ، والبقاء مدة طويلة على السطح ما أسرع ما يصبح مبتذلاً ، والبقاء مدة طويلة فى الأعالى أمر لا يحتمل ، لذا يجب أن نتحرك طول الوقت .

***

إن السؤال الأبدى الكبير الذى نسأله لأنفسنا هو : كيف يجب أن نحيا؟ لكن الأسئلة الكبرى تبقى وهمية ونظرية تمامًا ما لم يكن ثمة أساس عيانى لتطبيقها فى الميدان . الأمر المدهش هو أن المسرح هو ، على وجه الدقة ، مكان اللقاء بين أسئلة الإنسانية الكبرى – الحياة والموت – وبعد المهارة الحرفية ، الذى هو عملى تمامًا ، مثل الخزاف أو صانع الفخار ، وفى المجتمعات التقليدية الكبرى ، فإن الخزاف هو الشخص الذى يحاول أن يعيش مع الأسئلة الأبدية الكبرى فى الوقت الذى يصنع فيه آنيته ... هذا البعد المزدوج ممكن فى المسرح ، وهذا ، فى حقيقة الأمر ، ما يعطيه كل قيمته .

ربما نكون بصدد إعداد عرض ما ، فنبدأ بالسؤال عن إعداد المشهد ، هذا السؤال البسيط والأساسى هو سؤال عملى تمامًا ، هل هو جيد أم سيئ؟ هل يؤدى

وظيفة؟ هل يحقق المطلوب منه؟ وإذا اتخذ مساحة فارغة كنقطة بداية ، فإن السؤال الوحيد هو عن الكفاءة : هل المساحة الفارغة غير كافية؟ إذا كانت الإجابة بنعم ، وجب أن نفكر في العناصر التي لا يمكن الاستغناء عنها . أساس حرفة صانع الأحذية هي أن يصنع أحذية لا تضر ولا تؤذي ، وأساس حرفة المسرح تتمثل في أن تنتج ، مع الجمهور ، من عناصر عيانية تمامًا ، علاقة تؤدي عملها .

دعنا نحاول الاقتراب بطريقة أخرى من طريق مسألة الارتجال ، منذ زمن طويل للآن وكل شخص يستخدم هذه الكلمة ، فهي أحد الكليشيهات في زماننا ، وفي كل مكان ثمة أناس "يرتجلون" ، ومن المفيد أن تلاحظ أن هذه الكلمة تشمل ملايين الإمكانيات ، الجيدة والسيئة على السواء .

لكن خذ الحذر ، فحتى "كيفما اتفق" تكون جيدة في بعض الحالات! في اليوم الأول من التدريبات يكاد يكون من المستحيل أن تبتكر شيئًا غبيًا – شيئًا غبيًا بالفعل – لأنه حتى أكثر الأفكار رقة ورهافة يمكن أن تكون مفيدة إذا أدت بالناس لأن يقفوا على أقدامهم ويعملوا ... ربما كنت سأقول أول شيء يخطر ببالي : "قف خذ الوسادة التي تجلس عليها بسرعة ، غيروا أماكنكم !!" .

هذا ميسور جدا ، ولا يخلو من طرافة ، وهو أفضل من القعود العصبي على مقعد ، وهكذا سيلبي الجميع هذا الاقتراح الطفولي بحماسة . بعدها يمكن لي أن أطور الأمر : "هيا ، لنبدأ من جديد بسرعة أكبر ... لا تصطدموا ببعض ... بصمت وهدوء ... كونوا دائرة!" .

هكذا ترى أن المرء بوسعه أن يبتكر أي شيء ، لقد قلت أول شيء خطر ببالي ، ولم أسأل نفسي : "هل هذا شيء أحمق؟ هل هو أحمق جدا أم بالغ الحماقة؟" ، أنا لم أصدر أقل حكم على فكرتي في اللحظة التي بدت فيها . هكذا ، سرعان ما يصبح

الجو كله أكثر استرخاء ، وسنعرف كلنا أحدنا الآخر بشكل أفضل . نحن ، إذن ، متأهبون للانتقال إلى شيء آخر . على هذا النحو تصبح بعض التمرينات مفيدة ، مثل الألعاب ، لأنها تؤدى إلى الاسترخاء ، لكن ما أسرع ما ينقضى هذا ، وما أسرع ما يقاوم الممثل الذكى أن يعامل كطفل ، هنا يجب أن يكون المخرج سابقًا له ، وأن يطرح ، على الفور ، اقتراحات تتضمن التحديات الحقيقية المفيدة للعمل ، مثل تلك التى تجعله يناضل تلك الأجزاء فى كيانه العضوى الأكثر كسلا وبلادة ، أو تلك المناطق فى عالمه الانفعالى المرتبطة بموضوعات المسرحية ، ولا يزال هو متخوفًا من استكشافها . إذن ، لماذا الارتجال؟ أولا لخلق مناخ ، علاقة ، كى يحس كل فرد بأنه مرتاح ، كى يستطيع كل فرد وأى فرد أن يقف ، أو يقعد ، دون أن تكون فى هذا مشكلة ، ولأن الخوف لا يمكن تجنبه فإن الحاجة الأولى هى الثقة ، ونظرًا لأن الكلام هو ما يخيف الناس أكثر ، فيجب على المرء ألا يبدأ بالكلمات ولا بالأفكار ، بل بالجسد . على الجسد الحر تعتمد حياة كل شىء أو موته . لنضع هذا موضع التطبيق على الفور . وسوف نبدأ من فكرة أن أى شىء – تقريبًا ، أى شىء – يدفع طاقاتنا إلى التدفق لا يمكن إلا أن يكون مفيداً ، لذلك فلا يجب أن نبحث عن أى شىء غير عادى ، لنفعل شيئًا ما معًا ، وإذا بدا أنه أحمق ، فما الضرر؟ إذن : قفوا وشكلوا دائرة! ثمة وسائد على الأرض ، ليلتقط كل وسادة ، يقذف بها فى الهواء ثم يتلقفها .

الآن وقد حاولتم ، ها أنتم ترون أنكم لم تخطئوا . وأنتم تتضاحكون ، فلا بد أنكم تشعرون أنكم أصبحتم أفضل قليلاً . على أى حال ، إذا نحن لبثنا نطوح بالوسائد فى الهواء دون هدف ، فسوف يشحب استمتاعنا ، ونبدأ فى التساؤل عم يمكن أن يؤدى إليه هذا الفعل . لإبقاء اهتمامنا يجب أن يوجد تحد جديد . دعنا الآن نقدم هذه الصعوبة الصغيرة : طوح بالوسادة فى الهواء ، در حول نفسك دورة ثم التقط الوسادة! مرة ثانية ، إنه شىء ممتع ، لأن الواحد حين يطوح بالوسادة ويدور حول

نفسه فيقع أو يفشل فى التقاطها فسوف يصمم على أن يفعلها أفضل فى المرة التالية ، وإذا زدنا من سرعة الإيقاع ، وجعلنا التطويح والدوران أسرع فأسرع ، أو الدوران عدة مرات فى كل مرة . فلا شك فى أن درجة إثارتنا ستتزايد .

الآن ، وبسرعة شديد ، ستجد نفسك مسيطراً على هذه الحركة تقريبًا ، إذن ، مرة أخرى ، يجب إضافة عنصر جديد : طوح بوسادتك فى الهواء ، ثم تحرك إلى اليمين ، والتقط وسادة جارك ، وحاول أن تبقى على الدائرة تدور فى هدوء ، بقدر أقل من الخوف ، وقدر أقل من الحركات المهدرة .

الآن ، لم يعد الأمر تام السهولة ، لكننا لن نمضى بهذا التمرين إلى الاكتمال . لنلاحظ ، فقط ، أن الحيوية قد دبت فينا ، وأن الحرارة سرت فى أجسادنا ، على أى حال ، لا يمكننا الادعاء بأن فيما نفعله طاقة حقيقية . وكما هو شأن ارتجالات كثيرة ، فإن الخطوة الأولى مهمة لكنها لا تكفى ، ويجب على المرء أن يكون واعيًا تمامًا بالفخاخ الكثيرة المنصوبة فيما يسمى الألعاب أو التمرينات المسرحية . ومع إمكانية أن يستخدم الإنسان جسده على نحو أكثر حرية مما هو فى الحياة اليومية ينبعث شعور بالفرح سرعان ما يبدو ، لكن إذا لم تكن هناك – فى الوقت نفسه – صعوبة فعلية فلن تنتهى بنا التجربة إلى شىء يسرى هذا على كل أشكال الارتجال . وغالبًا ما تطبق الفرق المسرحية التى تمارس الارتجال بانتظام مبدأ عدم مقاطعة أى ارتجال ما دام ماضيًا فى طريقه . إذا أردت أن تعرف حقيقة ما هو الملل راقب ارتجالية يمضى فيها ممثلان أو ثلاثة "يفعلون أفعالهم" دون أن يوقفهم أحد . لا مفر من أن يجدوا أنفسهم ، بسرعة ، يعيدون الكليشيهات ، عادة فى بطء مميت يؤدى إلى خفض حيوية كل من يشاهدهم . وأحيانًا ما تكون أكثر الارتجاليات تحديًا ليست بحاجة لأكثر من ثوان عدة . مثل مصارعة "السومو" ، فى هذا النوع من المصارعة اليابانية فإن الهدف واضح ، والقواعد محددة بصرامة ، لكن كل شىء تحدده تلك الاختيارات المضيئة المرتجلة التى تقوم بها الأذرع والسيقان فى اللحظات الأولى من البداية .

لن أقترح عليكم تمريناً آخر ، لكنها كلمة تحذير : لا تحاولوا إعادة إنتاج ما نقوم به هنا فى أى سياق آخر . ستكون مأساة لو أن الممثلين الشبان فى مدارس الدراما فى كل البلاد ، العام التالى ، بدأوا كلهم يلقون بالوسائد فى الهواء بحجة أن هذا "تمرين مشهور من باريس" ، ثمة أشياء أكثر روعة نبتكرها .

والآن ، على الخمسة عشر الجالسين فى الدائرة أن يشرعوا فى العد بصوت عال ، واحداً بعد الآخر ، ولنبدأ بالفتاة الجالسة على اليسار واحد ، اثنان ، ثلاثة ... إلخ .

والآن ، حاولوا أن تعدوا من واحد إلى عشرين، بصرف النظر عن مكان كل منكم فى الدائرة . بكلمات أخرى : من شاء منكم أن يبدأ فليبدأ ، لكن الشرط هو : أن يصل كل منكم من واحد إلى عشرين دون أن يتحدث اثنان فى وقت واحد ، وسيكون على بعضكم أن يتكلم أكثر من مرة .

واحد ، اثنان ، ثلاثة ، أربعة ،

أربعة .

لا ، اثنان تكلما فى الوقت نفسه . يجب علينا أن نبدأ من جديد ، وسنبدأ من جديد عدد المرات التى يستغرقها الأمر ، وحتى لو وصلنا إلى تسعة عشر ، ثم قال صوتان معًا : "عشرون"، فسيكون علينا أن نبدأ من جديد ؛ نقطة الشرف ألا نستسلم .

لاحظ جيداً ما يتضمنه هذا ، من ناحية : هناك حرية مطلقة ، كل واحد يقول رقماً حين يختار . من الناحية الأخرى : ثمة شرطان يضعان قدراً كبيراً من النظام ، المحافظة على النظام التصاعدى للأرقام ، وألا يتكلم أحد مع الآخر فى الوقت نفسه . وهذا يتطلب تركيزاً أكثر مما كان فى البداية ، حين كان كل ما عليك أن تقول رقمًا محدداً حسب مكان جلوسك . هذا مثال آخر بسيط يصور العلاقة بين التركيز والانتباه

والإصغاء والحرية الفردية . كما أنه يكشف عما يحتويه إيقاع طبيعى حى ، حيث إن فترات الصمت لا تأتى مفتعلة أبداً ، وليست هناك لحظتا صمت متشابهتان ، وكلها مفعمة بالتفكير والتركيز الذى يجسد الصمت .

إننى مولع بهذا التمرين ، وبعض السبب فى الطريقة التى صادفته بها . يومًا ما ، فى واحدة من حانات لندن ، قال لى مخرج أمريكى : إن ممثلى فرقتنا يقومون دائمًا بأداء "تمرينك العظيم" . وتحيرت ، فسألته : "ماذا تعنى؟؟" ، أجاب : "هذا التمرين الخاص الذى تؤدونه كل يوم" ، فسألته عم يتحدث ، فوصف لى ما قمنا به توًا ، لم أكن سمعت به مطلقًا من قبل ، وحتى اليوم ليست لدى فكرة من أين جاء به ، لكننى كنت سعيداً بأن أتبناه . من ذلك الحين ونحن نؤديه بانتظام ونعتبره تمريننا الخاص ، وهو قد يستغرق حوالى العشرين دقيقة أو نصف الساعة ، وفى كل الحالات فإن التوتر يتصاعد لدرجة عالية ، وتتحول كيفية الإصغاء فى الجماعة . إننى أعرض هذا كمثال لما يستطيع المرء أن يسميه تمرينًا أو إعداداً .

ولنأخذ مثالاً مختلفًا أشد الاختلاف لتصور المبدأ نفسه ، قم بحركة بذراعك الأيمن ، اسمح له بأن يذهب حيث شاء . أقول حيث شاء دون تفكير ، حين أعطى الإشارة دعه يذهب ثم أوقف الحركة ، هيا .

الآن ، اقبض على الإشارة حيث هى ، لا تغير أو تحسن فيها شيئًا ، حاول فقط أن تشعر بما تعبر عنه . لاحظ أن انطباعًا من نوع ما سينجح فى الانبثاق من اتجاه جسدك . إننى أنظر إليكم جميعًا ، ورغم أنكم لم تحاولوا أن "تبلغوا" شيئًا ، ولم تحاولوا أن "تقولوا" شيئًا ، فقط تركتم أذرعكم تمضى حيث شاءت ، فإن كلا منكم يعبر عن شىء ما . لا شىء محايد ، فلنعد التجربة مرة أخرى ، ولا تنسوا ، مجرد حركة للذراع دون تصميم سابق .

الآن ، تمسكوا بالاتجاه حيث حدث ، وحاولوا ، دون تعديل أوضاعكم ، أن تحسوا بالعلاقة بين اليد والذراع والكتف وصولاً إلى عضلات العين ، عليكم أن تحسوا بأن لهذا كله معنى . والآن ، اسمحوا للإشارة أن تتطور وتصبح أكثر اكتمالاً ، عن طريق الحد الأدنى من الحركة ، مجرد تطويع خفيف .

فى هذا التغير الطفيف فإن شيئًا ما قد تحول فى شمولية جسدك كله ، وأصبح الاتجاه المكتمل أكثر وحدة وأكثر تعبيرًا . ونحن لا نفشل فى أن نعرف أننا ، وبشكل دائم ، نعبر عن آلاف الأشياء بكل أجزاء الجسد ، هذا يحدث غالبًا دون أن نعرف ، وبالنسبة للممثل فإنه يؤدى إلى اتجاه منتشر ومتمدد ليس بوسعه أن يجتذب المتفرج .

والآن ، فلننتقل لتجربة أخرى ، مرة ثانية سيكون رفع الذراع فى إشارة بسيطة ، لكن الفارق أساسى ، بدل أن تقوم بحركة هى حركتك أنت ، خذ الحركة التى أعطيها لك : ضع يدك ، مفتوحة ، أمامك ، وراحتها تواجه الخارج ، أنت تفعل هذا لا لأنك تريده ، لكن لأننى أطلب منك ذلك ، وأنت مستعد لأن تسير معى حتى دون أن تعرف إلى أين أقودك .

مرحبًا بعكس الارتجال ، فى السابق أنت قمت بإشارة هى من صميم اختيارك . والآن ، تفعل ما هو مفروض عليك ، وأنت تتقبل القيام بهذه الإشارة دون أن تسأل نفسك : "ماذا تعنى" على نحو ثقافى وتحليلى؟ وما لم تفعل فستظل "فى الخارج". حاول أن تشعر بما يستثيره هذا فى نفسك : شىء يعطى لك من الخارج ، يختلف عن الحركة الحرة التى قمت بها من قبل ، لكنك لو تقبلت هذا الأمر تمامًا ، سيصبح الشىء نفسه . لقد أصبحت هى أنت ، وأصبحت أنت هى . إذا استطعت أن تخبر هذا ، فسيلقى الضوء على مجمل مسألة النصوص والتأليف والإخراج . الممثل الحقيقى يوقن أن الحرية الحقيقية تقع فى اللحظة التى يصبح فيها ما يأتى من الخارج وما يصدر من الداخل مزيجًا متكاملاً .

ارفع يدك مرة أخرى ، حاول أن تشعر كيف ترتبط هذه الحركة بتعبير العينين . لا تحاول أن تكون هزليًا ، لا تتجهم حتى تعطى الوجه والعينين شيئًا تفعله ، دع حساسيتك وحدها لتقود أدق عضلاتك .

والآن ، كما تصغى إلى الموسيقى، أصغ إلى إحساسك بتغير الحركة إذا أدرت يدك ببطء ، وأنت تنتقل من الوضع الأول وراحة اليد متوجهة نحو الخارج إلى الوضع الجديد وراحة اليد متوجهة نحو السقف . إن ما نحاوله هو الإحساس ليس فقط بهذين الاتجاهين ، لكن أيضًا كيف أنه فى الانتقال من أحدهما للآخر ثمة معنى يتحول؟ إنه معنى من باب أولى مثقل بالمعنى ، لأنه ليس لفظيا ولا عقليا .

تاليًا ، حاول أن تجد تنويعات شخصية داخل الحركة : راحة اليد فوق ، راحة اليد تحت . دع الحركة تتمفصل كما تريدها ، ولاحظ إيقاعك الشخصى ، ولكى يجد المرء صفة حية ، يجب أن يكون حساسًا للصدى ، للرنين الذى تحدثه الحركة فى بقية الجسد .

إن كل ما فعلناه توًا يقع تحت العنوان العريض : "الارتجال" . إذن هناك شكلان للارتجال الذى يبدأ بالحرية التامة للممثل ، والذى يضع فى اعتباره بعض العناصر المعطاة ، والتى قد تكون مقيدة فى بعض الأحيان . فى هذه الحالة ، وفى كل أداء ، فإن على الممثل أن "يرتجل" عن طريق إعادة الإصغاء للأصداء ، المجدِّدة والحسَّاسة ، الداخلية لكل تفصيل فى ذاته وفى الآخرين . إذا فعل هذا فسوف يرى أنه – من حيث التفاصيل الدقيقة – ليس هناك أداء يطابق الآخر تمامًا ، وهذا الوعى هو الذى يفيض عليه التجدد الدائم .

هذه التجارب التى حشدناها فى دقائق تستغرق فى العادة أسابيع أو شهورًا ، على طول التدريبات، وقبل كل أداء ، فإن تمرينًا أو ارتجالاً يفيد فى إعادة تفتح كل شخص على ذاته ، وكل جماعة على الأخرى ، والاستمتاع مصدر عظيم للطاقة .

وللممـثل الهاوى ميزة على المحترف ، من حيث إنه يعمل أحيانًا ، وأساسًا من أجل المتعة ، وحتى لو لم يكن موهوبًا فإن لديه الحماسة ، والمحترف بحاجة إلى إعادة التنشيط إذا شاء أن يتفادى سخف الكفاءة الاحترافية .

ثمة جانب آخر من الاختلاف بين الهاوى والمحترف نراه فى السينما ، الممثلون الهواة – قد يكون طفلاً أو واحدًا من الشارع – يمثلون – غالبًا – مثل المحترفين ، لكن إذا قال أحد إن كل الأدوار فى كل الأفلام يمكن أن يؤديها الهواة والمحترفون على قدم المساواة ، فإن هذا ليس صحيحًا . أين الاختلاف إذن؟ إذا طلبت من ممثل هاوٍ أن يقوم أمام الكاميرا بكل الأفعال التى يقوم بها فى حياته اليومية ، فسيقوم بها على نحو حسن فى أغلب الحالات ، وهذا يسرى على جميع الأنشطة من صنع الخزف إلى نشل الجيوب . ثمة مثال بالغ الحد الأقصى فى فيلم "معركة الجزائر" ، فقد استطاع الجزائريون الذين عاشوا أثناء المعارك ، وفى الخفاء أثناء المقاومة ، استطاعوا أن يؤدوا الإشارات نفسها ، بعد عدة سنوات ، التى أثارت ، بدورها ، الانفعالات نفسها . لكن فى العادة إذا طلبت من شخص ما ، ليس محترفًا ، لا أن يعيد إنتاج الحركات المحفورة حفرًا عميقًا فى جسده ، بل أيضًا أن يستحضر لنفسه حالة انفعالية ، فإن الهاوى سيضيع تمامًا لا محالة فى أغلب الحالات . إن القدرة المتفردة للممثل المحترف فى أنه يستطيع أن يستحضر فى ذاته حالات انفعالية لا تنتمى إليه ، بل الشخصية التى يلعبها دون اصطناع أو احتيال ظاهر . وهذا أمر بالغ الندرة ، وعادة ما يحس المرء الهوة القائمة بين الممثل نفسه والحالة التى يصطنعها بدرجات متباينة من المهارة . أما بين يدى فنان حقيقى ، فإن كل شيء يمكن أن يبدو طبيعيا ، حتى لو كان الشكل الخارجى مصطنعًا لدرجة أنه بلا مكافئ فى الطبيعة .

وإذا افترض أحد أن الإشارات الصادرة عن الحياة اليومية هى – على نحو آلى – أكثر صدقًا من تلك المستخدمة فى الأوبرا أو الباليه ، فهو مخطئ . والمرء ليس بحاجة إلا للنظر فى العمل الذى صدر عن "أستوديو الممثلين" القديم – أو ربما تشويها

لأسلوب "أستوديو الممثلين" – كى يفهم أن "ما فوق الطبيعية" أو "ما فوق الواقعية" ليست سوى تقاليد تبدو مصطنعة تماماً مثل الغناء فى الأوبرات الكبيرة . كل أسلوب أو تقليد ، على حدة ، هو مصطنع ، دون أفضليات . وكل أسلوب يمكن أن يبدو زائفًا ، ووظيفة المؤدى هى أن يجعل أى أسلوب طبيعيا . ونعود إلى المبدأ : أعطيت كلمة أو إشارة ، وفى الطريقة التى أتقبلها بها فإننى أجعلها طبيعية ، لكن : ماذا تعنى كلمة "طبيعية" هنا؟ الطبيعية تعنى أنه لحظة حدوث شىء ما ، ليس هناك تحليل ، ليس هناك تعليق ، إنها فقط توحى بالصدق .

رأيت يومًا على شاشة التليفزيون مقتطفًا من فيلم يقول فيه جان رينوار لإحدى الممثلات : "تعلمت من ميشيل سيمون ما كان أيضًا منهج لوى جوفييه ، ويقينًا هو منهج موليير وشكسبير : من أجل فهم شخصية ما ، يجب ألا تكون هناك أفكار مسبقة ، يجب أن تعيد قراءة النص مرارًا ، المرة تلو المرة ، بطريقة محايدة تمامًا ، حتى يدخلك النص ، حتى يصبح الفهم شخصيًا وعضويًا" .

واقتراح جان رينوار ممتاز ، لكنه – شأن جميع الاقتراحات – غير مكتمل . وقد سمعت بمخرج عظيم لأعمال تشيكوف أنه كان يتدرب على المسرحيات ، همسًا ، لأسابيع ، كان يطلب قراءة النص بنعومة كبيرة ، ويمنع الممثلين عن التمثيل ، وهكذا تتلوث الكلمات بدفعات غير ناضجة وغير مشروعة ، مثل العرض والتعبير والتصوير – أو حتى الاستمتاع بفعل التدريبات ، كان يطلب منهم أن يهمهموا بالنص لأسابيع حتى يغرس الدور نفسه بعمق داخل الممثل . ومن الواضح أن هذا النهج أدى لنتائج طيبة بالنسبة لأعمال تشيكوف ، لكننى أجده غاية فى الخطورة ما لم يحدث فى كل يوم أن تكون هناك لحظات تتوازن فيها هذه السرية الجميلة بتمرينات وارتجالات تطلق الطاقة العالية وتحررها .

التقيت بفرقة أمريكية كانت فى جولة تقدم إحدى مسرحيات شكسبير ، وحدثنى الممثلون بفخار عن منهجهم فى العمل : فى جولة فى يوغسلافيا ، كل مساء كانوا

يتجولون فى شوارع المدينة ، يصيحون بجملة مختارة من أدوارهم – "أكون أو لا أكون" مثلاً – دون أن يسمحوا لأنفسهم بالتفكير فى شىء آخر على الإطلاق ، وأنهوا حديثهم بالقول إنهم على هذا النحو يتشبعون تمامًا بالنص . لكننى رأيت العرض ، وياله من خليط مجنون هذا الذى خلقوه! واضح أننا نتحدث عن تكتيك تم الدفع به حتى بلغ العبث .

والحقيقة ، أنه على المرء أن يجمع بين الاتجاهين . ومن المهم جدًا وأنت تتفحص المشهد أول مرة أن تحس بمذاقه على نحو مباشر ، بالنهوض والتمثيل ، كما كان الأمر فى الارتجال ، دون أن تعرف ماذا ستجد . اكتشاف النص بطريقة نشطة وديناميه هى وسيلة ثرية لاستقصاء ما فيه ، ويمكن أن تضيف أعماقًا جديدة إلى الفحص الثقافى ، الذى هو ضرورى بدوره . لكننى أرتجف فزعًا من التكنيك الذى تستخدمه فرق وسط أوروبا ، والذى يتمثل فى قضاء أسابيع متصلة جلوسًا إلى طاولة لتوضيح معانى النص قبل السماح لأى منهم أن يشعر به فى جسده . هذه النظرية تعنى أنه قبل أن يكون المرء قد أقام تخطيطًا عقليا ، فليس مسموحًا له بأن يقف ، لأنه لن يعرف فى أى اتجاه يسير . ولا شك فى أن هذا المبدأ ملائم تمامًا لعملية عسكرية ، لأن القائد الكفء لابد أن يجمع مساعديه حوله على الطاولة قبل أن يرسل المدرعات إلى أرض العدو . لكن المسرح شىء آخر .

لنعد لحظة إلى الاختلاف بين الهاوى والمحترف . حين يتعلق الأمر بفنون الغناء أو الرقص أو الأكروبات يبدو الاختلاف مرئيًا ، لأن التقنيات فيها بالغة الوضوح : فى الغناء ، أما أن تكون النوتة صحيحة أو لا تكون ، والراقص إما أن يتمايل أو لا يتمايل ، ولاعب الأكروبات إما أن يتوازن أو يهوى . أما بالنسبة لعمل الممثل ، فإن المطلوب منه كثير جدًا ، لكن من المستحيل – تقريبًا – تحديد العناصر التى ينطوى عليها . يمكن للمرء أن يرى – مرة واحدة – ما هو "ليس صحيحًا" ، لكن ما هو بحاجة إليه كى يكون صحيحًا خفى ومعقد لدرجة تجعل شرحه أمرًا صعبًا . ولهذا السبب ،

فإن المرء حين يحاول اكتشاف حقيقة العلاقة بين شخصيتين ، فإن الطريقة التحليلية ، أو العسكرية ، لن تجديه شيئًا . إنها لن تستطيع الوصول إلى ما وراء المفهــومات ، وما يتجاوز التعريفات ، إلى هذا الجانب الشاسع من التجــربة الإنســانية المتخفــى فى الظلال .

عنى شخـصيا ، فإننـى أحـب أن أربط فى اليوم نفسه بين مـهام مـختلفة لكنها متكاملة : تمرينات تمهيدية يجب على المرء أن يؤديها بانتظام ، بالطريقة نفسـها التى يعشب بها حديقة ويرويها ، ثم شغل عملى على المسرح دون مفهومات مسبقة ، يلقى المرء بنفسه إلى النهاية العميقة ويجرب ، المرحلة الثالثة مرحلة التحليل العقلى ، والتى يمكن أن تؤدى إلى توضيح ما تم عمله بالفعل .

هذا التوضيح مهم إذا لم يكن منفصلا عن الفهم الحدسى ، العمل حول الطاولة يؤدى إلى التحليل ، وهو فـعل عـقلى ، وهو يحظى باهتـمـام أكبـر مما تحظى به أداة أخرى هى الحدس . هى أداة أكثر خفاء وتمضى أبعد مما يصل إليه التحليل . بطبيعة الحال ، فإن الحدس وحده يمكن أن يكون بالغ الخطر . ما إن يقترب المرء من المشكلة الصعبة الكامنة فى مسرحية ما ، حتى يجد نفسه فى مواجهة ضرورة الحدس وضرورة الفكر . هو بحاجة لكليهما .

وقد سبق أن ناقشنا التجارب التى تقوم على التواصل بأقصى قدر من العاطفة عن طريق الحد الأدنى من الإمكانيات . ومن الشائق أن ترى كيف أن أقل حركة ، قد تكون كلمة أو إشارة ، يمكن أن تكون خاوية أو مليئة . قد يقول المرء "يومًا سعيدًا" لشــخص مــا ، دون أن يحس لا بالســعــادة ولا باليــوم ، بل دون أن يحس ، حــتى ، بالشـخص الذى يتحدث إليه . إن الشـخص يمكن أن يصـافح شـخصًا آخر بطريقة أوتوماتيكية ، وقد تكون هذه الحركة نفسها متوهجة بالصدق .

لقد قمنا بمناقشات عظيمة حول هذا الموضوع مع علماء الأنثروبولوجيا أثناء رحلاتنا . وعندهم فإن اختلاف حركة التحية بهز الأيدى على الطريقة الأوروبية ، أو بضم الراحتين معًا على الطريقة الهندية ، أو وضع اليد على القلب على الطريقة الإسلامية ، إنما هو اختلاف ثقافى . أما عند الممثل ، فإن هذه النظرية لا صلة لها بالموضوع ، فنحن نعرف أن الإشارة أو الأخرى يمكن أن تكون غاية فى النفاق أو غاية فى الإخلاص بالقدر نفسه . ونحن نستطيع أن نقول عن إشارة ما إن لها كيفية ومعنى حتى لو لم تكن تنتمى لثقافتنا . ويجب على الممثل أن يعرف أنه مهما كانت الحركة التى يقوم بها فإنها يمكن أن تبقى صدفة فارغة أو أن يقوم هو - عن وعى - بإكسابها الدلالة الصادقة ، إن عليه الاختيار .

توجد الكيفية فى التفصيل . وحضور الممثل هو الذى يهب الكيفية لإصغائه أو نظرته ، وهو شىء غامض بالأحرى ، لكنه ليس غامضًا تمامًا . إنه ليس وراء قدراته الواعية والإرادية تمامًا ، إنه يستطيع أن يجد هذا الحضور فى صمت معين داخل ذاته ، وما يمكن أن نسميه "المسرح المقدس" ، المسرح الذى يجعل ما هو غير مرئى مرئيًا ، له جذوره فى هذا الصمت ، الذى يمكن أن تنبعث عنه كل أنواع الإشارات المعروفة . عن طريق درجة الحساسية فى الحركة ، يستطيع رجل من الإسكيمو أن يحدد ، على الفور ، ما إذا كانت الإشارة الهندية أو الأفريقية ، إشارة ترحيب أم هى إشارة عداء ، أيًا ما كانت الشفرة المستخدمة يمكن للمعنى أن يملأ الشكل فيتحقق الفهم على الفور . والمسرح هو دائمًا بحث عن المعنى ، وطريقة لتحويل المعنى كى يكون له معنى عند الآخرين ، هذان معًا ، هذا هو السر .

والاعتراف بوجود السر أمر مهم ، وحين يفقد الإنسان حسه بالرهبة تفقد الحياة معناها ، وليس عبثًا أن يكون "السر" فى أصل المسرح . لكن حرفة المسرح لا يمكن أن تبقى غامضة ، وإذا لم تكن اليد التى تمسك بالمطرقة مضبوطة فستهوى على الأصابع

لا على المسمار . ويجب دائمًا احترام الوظيفة القديمة للمسرح ، لكن ليس هو ذلك الاحترام الذى يدفع بنا إلى النوم . هناك سلم دائمًا بوسعنا أن نصعد درجاته . تقودنا من مستوى من مستويات الكيفية إلى مستوى آخر . لكن : أين نجد هذا السلم؟ إن درجاته هى التفاصيل ، أصغر التفاصيل ، لحظة بعد لحظة . التفاصيل هى الحرفة التى تقودنا إلى قلب السر .

السمكة الذهبية

فى كل مرة أتحدث إلى الجمهور أعتبرها تجربة فى المسرح ، وأحاول لفت أنظار الجمهور إلى حقيقة أننا - هنا والآن - فى موقف مسرحى ، إذا استطعت - أنت وأنا - أن نراقب بالتفصيل العملية التى نشارك فيها هذه اللحظة نفسها ، فإننا نستطيع أن نتفهم معنى المسرح بطريقة أقل إمعانًا فى التنظير . لكن التجربة اليوم أكثر تعقيداً ، فللمرة الأولى أستبدل بالارتجال موافقتى على كتابة هذا الحديث مسبقًا ، لأن النص مطلوب للنشر ، وأملى أن هذا لا يؤدى للإضرار بالتجربة ، بل لعله أن يجعل تجربتنا المشتركة أكثر ثراء .

وأنا أكتب هذه الكلمات ، فإن الكاتب - "أنا نفسى : الرقم الأول" - موجود فى جنوب فرنسا ، فى يوم صيفى حار ، محاولاً تخيل المجهول : جمهور من اليابانيين فى كيوتو - فى أية قاعة - كم عددهم؟ ما العلاقة القائمة بيننا؟ لا أعرف . ومهما كانت العناية التى أبذلها فى اختيار كلماتى ، فإن بعض من يستمعون إليها ستصلهم من خلال مترجم إلى لغة أخرى . والآن ، فى هذه اللحظة ، بالنسبة لكم ، فقد اختفيت - "أنا نفسى : الرقم الأول" - كمؤلف ، وحل محلى "أنا نفسى : الرقم الثانى" كمتحدث ، وحين يقرأ المتحدث هذه الكلمات ، ورأسه محنية فوق الأوراق ، ناقلاً ما يريد أن يقوله بنغمة صوت تعليمية رتيبة ، فإن الكلمات نفسها التى تبدو لى ممتلئة بالحياة وأنا أدونها على الورق ، ستغرق فى مستنقع الرتابة التى لا تطاق ، وتؤكد ، مرة أخرى ، ما يعطى المحاضرات الأكاديمية ، فى معظمها ، تلك السمعة السيئة ،

إذن ، فإننى "أنا نفسى : الرقم الأول" مثل كاتب المسرح الذى يجب عليه أن يثق فى أننى "أنا نفسى : الرقم الثانى" سيضع طاقة جديدة وتفصيلاً جديداً فى النص والحدث، والذين يعرفون الإنجليزية فإن التغيرات التى تحدث فى رنة الصوت ، والتغيرات المفاجئة فى الدرجة ، والتصاعد ، وأقصى درجات الشدة وأقصى درجات الرقة ، والوقفات ، ولحظات الصمت ، إن الموسيقى الصوتية المباشرة هى التى تحمل معها البعد الإنسانى الذى يجعلكم راغبين فى الاستماع ، هذا البعد الإنسانى هو بالضبط ما لا نفهمه - لا نحن ولا أجهزة الكمبيوتر - على نحو علمى دقيق ، إنه شعور، شعور يؤدى إلى عاطفة ، وعاطفة تحمل الاقتناع ، والاقتناع هو الأداة الوحيدة التى تجعل إنساناً يهتم بإنسان آخر ، حتى الذين من بينكم يسمعون هذه الكلمات هذه اللحظة ، عن طريق المترجم ، فهم ليسوا منعزلين عن طاقة معينة تبدأ تدريجاً ، فى الربط بين انتباهاتنا ، لأن هذه الطاقة تبلغ هذه الغرفة عن طريق الصوت، وأيضاً عن طريق الإشارة ، فكل حركة يأتيها المتحدث ، بيده أو بجسده ، شعورية كانت أو لا شعورية ، إنما هى نوع من الإرسال . ومثل الممثل ، يجب على أن أكون على وعى بهذا، إنها مسئوليتى ، وأنتم أيضاً تقومون بدور فعال ، لأنه فى داخل صمتكم جهاز تقوية يعيد إرسال انفعالاتكم الخاصة عبر المكان ، فيشجعنى - على نحو خفى - أو يعدل طريقتى فى الحديث .

ما علاقة هذا كله بالمسرح؟ كل شىء .

لنكن جميعاً واضحين حول نقطة بدايتنا معاً ، "المسرح" كلمة شديدة الغموض حتى إنها إما أن تكون عديمة المعنى ، أو مؤدية إلى الخلط ، لأن واحداً يتحدث عن جانب واحد ، والآخر عن شىء مختلف كل الاختلاف ، إنه مثل الحديث عن الحياة ، فالكلمة أكبر من أن تحمل معنى ، لا علاقة للمسرح بالأبنية ، ولا بالنصوص أو الممثلين أو الأساليب أو الأشكال . إن جوهر المسرح كامن داخل سر نسميه "اللحظة الراهنة" .

هذه اللحظة الحاضرة مدهشة تمامًا ، مثل شظية من مرآة محطمة ، ذات شفافية خادعة ، حين تتفتح هذه الذرة من الزمن ، فإن الكون بأكمله محتوى داخل هذه الضآلة اللامتناهية ، هنا ، في هذه اللحظة ، على السطح ، لا شيء يحدث بوجه خاص ، أنا أتحدث وأنتم تنصتون ، لكن هل هذه الصور السطحية هى انعكاس حقيقى لحقيقتنا الراهنة؟ بالطبع لا ، فلا أحد منا قد نفض عن نفسه كل نسيجه الحى ، حتى لو كان بعضه غافيًا الآن ، لكن انشغالاتنا وعلاقاتنا وفكاهاتنا الصغيرة ومآسينا الكبيرة ، هى جميعًا حاضرة ، مثل ممثلين ينتظرون على جانب الخشبة ، ليس فقط طواقم دراماتنا الشخصية هنا ، بل كما الكورس فى الأوبرا ، حشود من الشخوص تصطف أيضًا على أهبة الاستعداد للدخول ، لتربط بين حكايتنا الخاصة والعالم الخارجى ، والمجتمع بوجه عام . وبداخلنا ، فى كل لحظة ، ومثل آلة موسيقية عملاقة متأهبة للعزف عليها ، ثمة أوتار ، نغماتها وهارمونياتها هى قدرتنا على الاستجابة للذبابات الصادرة عن العالم الروحى غير المرئى الذى نجهله فى العادة ، والذى - رغم ذلك - نتصل به فى كل نفس نتنفسه .

وحيث يتاح لها فجأة أن تتحرر منطلقة إلى العلن ، فى حلبة هذه القاعة ، كل صورنا وحركاتنا الخبيئة ، فإن الأمر سيشبه انفجارًا نوويًا ، وستكون دوامة الانطباعات الفوضوية أقوى من قدرة أى منا على استيعابها ، إنما لهذا نستطيع أن نرى أن فعل المسرح فى الحاضر الذى يحرر إمكاناتنا الجماعية الخبيئة فى الفكر والصورة والشعور والأسطورة والصدمة ، إنما هو على هذه الدرجة من الشدة ، ويمكن أن يكون خطرًا كذلك .

وقد ظل القهر السياسى دائمًا يكيل أعظم المديح للمسرح ، وفى البلاد التى يحكمها الخوف ، فإن المسرح هو الشكل الذى يراقبه الديكتاتوريون بكل دقة ، ويخشونه أشد الخشية ، لهذا السبب ، فكلما زادت حريتنا توجب علينا ، نحن أنفسنا ، أن نتفهم وأن نضبط كل فعل مسرحى ، بحيث يلتزم قواعد شديدة الدقة .

أول كل شيء ، إن الفوضى التى يمكن أن تنجم عن تحرير كل فرد سره الخاص ، يجب أن تتوحد فى خبرة مشتركة . بعبارة أخرى : إن هذا الجانب من الحقيقة الذى يستثيره المؤدى يجب أن يستدعى عند كل متفرج استجابة فى المساحة نفسها بحيث يمكن ، ولو للحظة ، أن يعيش الجمهور انطباعًا جماعيا . إذن، فإن المادة الأساسية التى تقدم ، الحكاية أو "التيمة" هى موجودة ، قبل كل شىء لتقدم أرضًا مشتركة ، المجال المحتمل الذى يمكن لكل فرد من أفراد الجمهور – مهما كان عمره وإطاره العام – أن يجد نفسه فيه متوحداً مع جاره فى خبرة مشتركة .

بطبيعة الحال ، فمن اليسير جدا وجود أرض مشتركة ، هى محض تفاهة وسطحية ، وبالتالى ليست لها قيمة تذكر ، ومن الواضح أن الأساس الذى يربط الأفراد معًا يجب أن يكون مثيرًا للاهتمام لكن ما الذى تعنيه "مثير للاهتمام" هذه فى حقيقة الأمر؟ هناك اختبار : فى اللحظة التى تستغرق جزءًا من الألف من الثانية ، حين يلتقى الممثل والجمهور فى علاقة متبادلة ، مثل العناق الجسدى ، فثمة القوة والكثافة وتعدد الطبقات والثراء ، فى عبارة أخرى : إن كيفية اللحظة هى ما تعنينا ، إذن . فأية لحظة مفردة يمكن أن تكون كثيفة لكنها لا تثير الاهتمام ، أو على النقيض عميقة من حيث كيفيتها ، دعنى أؤكد أن مستوى الكيفية فى اللحظة هو المقياس المتفرد الذى يمكنه الحكم على أى فعل من أفعال المسرح .

والآن يجب أن ندرس بعناية ماذا تعنيه اللحظة ، يقينًا إننا لواستطعنا أن ننفذ إلى ذات قلب لحظة ما ، فسوف نرى أنه ليس ثمة حركة ، فكل لحظة هى جماع كل اللحظات الممكنة ، وما ندعوه بالزمن سوف يختفى ، لكننا كلما تحركنا صوب الخارج، إلى المساحات التى نوجد فيها فى العادة ، فسوف نرى كل لحظة فى الزمن مرتبطة باللحظة التى سبقتها ، والتى تتلوها فى سلسلة متصلة لا تنى تتكشف ، وهكذا ، فنحن فى أى عرض مسرحى ، فى حضرة قانون لا مهرب منه . العرض

دفق ، له منحنى صعود وهبوط ، ولبلوغ لحظة ذات معنى عميق ، نحن بحاجة لسلسلة من اللحظات التى تبدأ عند مستوى طبيعى بسيط ، وتتأدى بنا إلى لحظة بالغة القوة ، ثم تحملنا إلى الخارج من جديد ، والزمن - الذى غالبًا ما يكون عدوا فى الحياة - يمكن أن يكون حليفنا إذا رأينا كيف أن لحظة شاحبة يمكن أن تؤدى إلى لحظة متوهجة ، وتؤدى هذه بدورها إلى أخرى تامة الشفافية قبل أن نسقط مرة ثانية إلى لحظة لها بساطة الحياة اليومية .

ونستطيع أن نتتبع هذا على نحو أفضل إذا تصورنا صياد سمك يهيئ شبكته ، فهو حين يعمل ، ثمة اهتمام ومعنى فى كل نقرة من نقرات أصابعه ، إنه يجذب الخيوط ، ويعقد العقد ، ويضيق من الفراغات فى أشكال مضبوطة تتفق ووظائفها المحددة ، ثم يطوح بشبكته إلى الماء ، يسحبها أمامًا ووراء ، مع المد والجزر ، ضد المد والجزر ، فى أنماط كثيرة بالغة التعقيد وتعلق سمكة ، سمكة لا تصلح للطعام ، أو سمكة عادية تصلح للطهو على نار هادئة ، وقد تكون سمكة ذات ألوان كثيرة ، أو سمكة سامة ، أو فى لحظة النعمة الإلهية ، سمكة ذهبية .

لكن هناك فارقًا خفيا علينا أن نبرزه بين صيد السمك والمسرح : إذا كانت الشبكة جيدة الصنع ، فإن حظ الصياد هو الذى يحدد السمكة الجيدة أو الرديئة . أما فى المسرح فإن الذين يعقدون العقد هم مسئولون أيضًا عن كيفية اللحظة التى سوف تصيدها شبكتهم . إنه أمر مدهش أن يكون "صياد السمك" بعمله فى عقد العقد يؤثر فى كيفية السمكة التى ستعلق فى شبكته!

إن الخطوة الأولى بالغة الأهمية ، وهى أشد صعوبة مما يبدو ، ومن المدهش ألا تحظى هذه الخطوة الأولية بالاحترام الذى تستحق . قد يجلس جمهور ما منتظرًا أن يبدأ العرض ، مؤملاً أن يكون مثيرًا للاهتمام ، موحيًا لنفسه بأنه يجب أن يكون مثيرًا للاهتمام ، وسوف يكون مثيرًا للاهتمام على نحو لا تمكن مقاومته إذا استطاعت

الكلمات الأولى ، الأصوات أو الأحداث فى بداية العرض أن تطلق عميقًا داخل كل متفرج همهمة أولى ترتبط بالتيمات الخبيئة التى تتكشف تدريجًا ، وهذه لا يمكن أن تكون عملية ثقافية ، وأقل من ذلك أن تكون عملية عقلية فالمسرح ليس - على الإطلاق - نقاشًا بين اثنين من المثقفين ، إن المسرح ، عن طريق قوة الصوت والكلمة واللون والحركة ، يلامس زرًا انفعاليًا يقوم بدوره بإرسال ارتعاشات إلى العقل ، وما دام الارتباط بين المؤدى والجمهور قد حدث ، فإن هذا يمكن أن يمضى فى اتجاهات عدة ، هناك مسارح تهدف ، ببساطة ، إلى تقديم سمكة عادية جيدة ، يمكن تناولها دون عسر هضم ، وثمة مسارح "إباحية" أو "بورنوجرافية" تهدف ، عمدًا ، إلى تقديم سمكة يتكدس السم فى أحشائها ، لكن دعنا نفترض أرفع طموح ممكن ، فنطلب من العرض، فقط ، أن يحاول اصطياد السمكة الذهبية .

من أين تأتى السمكة الذهبية؟ لا نعرف ، لكننا نحدس أنه من مكان ما من ذلك اللاشعور الجماعى الأسطورى ، هذا المحيط الشاسع ، الذى لم تستكشف ضفافه بعد ، ولم تستكشف أعماقه بما يكفى ، وأين نحن ، الناس العاديون ، من الجمهور؟ إننا حيث نحن ونحن ندخل المسرح ، فى ذواتنا فى حياتنا العادية ، إذن ، فصناعة الشبكة تعنى إقامة جسر بين أنفسنا ، كما نحن فى العادة ، نحمل حياتنا اليومية ، وبين عالم غير مرئى يمكن أن يكشف عن نفسه لنا فقط حين يحل محل قصور إدراكنا وعىٌ ذو كيفية حادة على نحو لا نهائى ، لكن هل هذه الشبكة مصنوعة من عقد أم من ثقوب؟ إن هذا السؤال مثل أن تسأل واحدًا من معتنقى عقيدة "الزن" عن المستوى الذى بلغته تأملاته ، لكننا كى نعمل المسرح لابد أن نعيش معه دائمًا .

ولا شىء فى تاريخ المسرح يعبر أكمل تعبير عن هذا التناقض أكثر من الأبنية التى نجدها عند شكسبير ، ومن حيث الجوهر فإن مسرحه مسرح دينى ، يأتى بالعالم الروحى غير المرئى إلى العالم العيانى للأشكال والأفعال التى يمكن رؤيتها والتعرف

عليها ، وشكسبير لا يقدم تنازلات لأى من طرفى القياس الإنسانى ، فمسرحه لا يبتذل ما هو روحى لكى يجعل من اليسير على الإنسان العادى أن يتمثله ، ولا هو يرفض القذارة والقبح والعبث والضحك من أساس الوجود ، وهو ينزلق دون جهد من أحدها للآخر ، لحظة فلحظة ، وفى اندفاعه العظيم إلى الأمام ، يقوى الخبرة المتنامية حتى تتفجر كل صور المقاومة ، ويجد الجمهور نفسه وقد أفاق على لحظة استبصار عميق فى نسيج الحقيقة ، هذه اللحظة لا يمكن أن تدوم ، إن الحقيقة لا يمكن تعريفها ولا إمساكها فى قبضة اليد ، لكن المسرح آلة تمكن كل المشاركين فيها من تذوق جانب منها فى لحظة ، المسرح آلة لصعود درجات المعنى وهبوطها .

نحن الآن نواجه المشكلة الحقيقية ، إن الإمساك بلحظة من الحقيقة يتطلب أن تتوحد أفضل جهود الممثل والمخرج والمؤلف والمصمم ، لا يمكن لأحد أن يفعلها وحده ، داخل العرض الواحد لا يمكن أن تكون ثمة جماليات مختلفة وأهداف متصارعة ، كل تقنيات الفن والحرفة يجب أن تكون فى خدمة ما أسماه الشاعر الإنجليزى تيد هيوز "التفاوض" بين مستوانا العادى ، والمستوى الخفى للأسطورة ، هذا التفاوض يأخذ شكل تجميع كل ما لا يتغير مع عالم الحياة اليومية التى هى فى تغير دائم ، وهو – على وجه الدقة – العالم الذى يحدث فى العرض ، ونحن على اتصال بهذا العالم فى كل ثوانى حياتنا اليقظة ، حين يتم – فى الحاضر – إعادة تنشيط المعرفة التى سجلتها خلايا الدماغ فى الماضى ، هذا العالم الآخر الموجود دائمًا هناك غير مرئى ، لأن حواسنا لا سبيل لها إليه ، رغم أنه يمكن تفهمه بطرائق كثيرة وفى أوقات كثيرة عن طريق حدوسنا ، وكل التمارين الروحية تأخذنا نحو العالم غير المرئى لأنها تساعدنا على الانسحاب من عالم الانطباعات إلى الصمت والسكون ، وعلى أى حال ، فإن المسرح لا يماثل النظام الروحى ، المسرح حليف خارجى للطريقة الروحية ، وهو موجود كى يقدم لمحات ، ذات مدة قصيرة بالضرورة ، من عالم غير مرئى ، على تداخل متبادل مع العالم اليومى ، تتجاهله الحواس فى العادة .

وليس للعالم غير المرئى شكل ، وهو لا يتغير ، على الأقل فى آجالنا ، أما العالم المرئى فهو دائمًا فى حركة ، وسمته الرئيسية هى أنه فى تغير وتحول ، وأشكاله تحيا وتموت ، حتى أكثر أشكاله تعقيداً ، وهو الكائن الإنسانى ، يحيا ويموت ، والخلايا تحيا وتموت ، وبالطريقة نفسها على وجه التحديد ، اللغات والأنماط والاتجاهات والأفكار والأبنية ، كلها تولد وتنهار ثم تختفى ، فى لحظات معينة نادرة فى التاريخ الإنسانى استطاع الفنانون عقد قران حقيقى بين العالمين المرئى وغير المرئى ، فى الأشكال التى قدموها ، سواء كانت معابد أو منحوتات أو لوحات أو قصصًا أو موسيقى ، والتى بدا أنها ستبقى للأبد ، حتى هنا يجب أن نكون على حذر ونعترف بأنه حتى الأبدية تموت . إنها لا تبقى للأبد .

وأى عامل نشط فى مجال المسرح ، مهما كان موقعه فى هذا العالم ، لديه كل الأسباب كى يقترب من الأشكال التراثية العظيمة ، خاصة تلك التى تنتمى إلى الشرق ، بما هى جديرة به من تواضع واحترام ، فهى تستطيع أن تحمله بعيداً فيما وراء نفسه ، فى طريق يتجاوز قدرته القاصرة على الفهم والإبداع ، وذلك أمر على فنان القرن العشرين أن يعترف به باعتباره شرطه الحقيقى ، إن طقسًا عظيمًا أو أسطورة أساسية بمثابة مدخل أو باب ، هو لم يوجد هناك كى نكتفى بمراقبته ، لكنه وجد كى يختبر ، ومن يستطيع اختبار هذا الباب داخل نفسه ، سينجح فى اجتيازه بقوة أكبر . وهكذا ، فإن الماضى لا يجب أن يتم تجاهله بغطرسة وتكبر ، لكننا أيضًا لا يجب أن نكون مخادعين ، فإذا نحن سرقنا طقوسه ورموزه وحاولنا استغلالها لمآربنا الخاصة ، لا يجب أن ندهش إذا ما فقدت كل فضائلها وأصبحت لا تعدو ديكورات لامعة وفارغة ، ونحن ، دائمًا ، نواجه تحدى القدرة على التمييز ، فى بعض الحالات يكون الشكل التقليدى لا يزال حيًا ، وفى بعضها الآخر يكون التراث هو يد الموت التى تخنق الخبرة الحية ، المشكلة هى أن ترفض "الطريقة المقبولة" ، دون أن تلتمس التغيير من أجل التغيير وحده .

المسألة المركزية ، إذن ، هى مسألة الشكل ، الشكل المضبوط ، الشكل الملائم ، نحن لا نستطيع أن نمضى بدونه ، الحياة نفسها لا تمضى بدونه ، لكن ، ماذا يعنى الشكل؟ على أى حال ، إننى غالبًا ما أعود إلى هذا السؤال ، وهذا يقودنى بالضرورة إلى كلمة من الفلسفة الهندية الكلاسيكية هى "سفوتا" ، التى تحمل معناها فى جرسها ، إنها تموج يظهر فجأة على سطح مياه ساكنة ، سحابة تنبثق من سماء صافية ، الشكل هو المفترض الذى يصبح واضحًا ، الروح التى تأخذ الجسد ، الصوت الأول والرنة الأولى الكبيرة .

فى الهند وفى إفريقيا وفى الشرق الأوسط وفى اليابان ، فإن الفنانين العاملين بالمسرح يطرحون السؤال نفسه : ما هو الشكل عندنا الآن؟ أين يجب البحث عنه؟ إن الموقف مختلط ، فالسؤال مختلط والإجابات مختلطة كذلك ، وهى تميل لأن تقع فى إحدى فئتين : من ناحية ، هناك الاقتناع بأن محطات توليد الكهرباء الثقافية الكبرى فى الغرب ، لندن وباريس ونيويورك ، قد وجدت الحل لهذه المسألة ، وكل ما هو مطلوب هو استخدام هذا الشكل ، بالطريقة نفسها التى اكتسبت بها البلدان النامية العمليات الصناعية والتكنولوجية . الاتجاه الثانى هو العكس ، فالفنانون فى بلاد "العالم الثالث" يشعرون ، غالبًا ، بأنهم قد أفقدوا جذورهم ، ووقعوا فى قبضة موجة عاتية قادمة من الغرب ، بكل ما تحمله من صور القرن العشرين ، ومن ثم فهم يشعرون بالحاجة إلى رفض تقليد النماذج الأجنبية ، ويؤدى بهم هذا إلى عودة متمردة للجذور الثقافية والتراث القديم . ونحن نرى أن هذا انعكاس للتوجهين الكبيرين المتناقضين فى عصرنا : التوجه نحو التوحد ، والتوجه نحو التشظى .

ولن يؤدى أى من المنهجين إلى نتائج طيبة ، على أى حال ، وفى كثير من بلاد العالم الثالث تقدم الفرق المسرحية مسرحيات لمؤلفين أوروبيين مثل بريشت أو سارتر ، وغالبًا ما يخفقون فى الإقرار بأن هؤلاء المؤلفين قد عملوا من خلال نظام معقد من التواصل ينتمى إلى زمانهم ومكانهم ، وفى سياق مختلف كل الاختلاف لن يكون لها

شكل الرنين نفسه . وتواجه محاكاة نماذج المسرح الطليعى التجريبى فى الستينيات الصعوبة نفسها ، هكذا عمد فنانو المسرح المخلصون فى بلاد العالم الثالث ، فى حالة هى مزيج من الاعتزاز واليأس ، إلى الحفر فى ماضيهم ، ومحاولة تحديث أساطيرهم وطقوسهم وفولكلورهم ، ولسوء الحظ ، فإن هذا أدى غالبًا إلى ظهور مزيج بائس ، "لا هو طائر ولا هو سمكة!"

كيف يمكن للمرء ، إذن ، أن يكون صادقًا مع الحاضر؟ مؤخرًا قمت برحلات أخذتنى إلى البرتغال وتشيكوسلوفاكيا ورومانيا . فى البرتغال أكثر بلاد أوروبا الغربية فقرًا ، قيل لى : "إن الناس لم تعد تذهب إلى السينما أو المسرح" . قلت متفهمًا : "آه ، فى ظل هذه الصعوبات الاقتصادية كلها ... ليس لديهم المال" . وجاء الجواب المدهش : "لا ، ليس الأمر هكذا ، بل العكس ، إن الاقتصاد يتحسن ببطء ، من قبل حين كان المال نادرًا جدا كانت الحياة قاتمة جدا ، ومن ثم كان الخروج ، إلى السينما أو المسرح ، ضرورة ، لابد أن ندخر من أجلها . اليوم ، أصبح لدى الناس قليل فائض مما ينفقون ، وكل المدى الواسع لإمكانيات الاستهلاك فى القرن العشرين قرب متناولهم ، هناك الفيديو ، والفيديو كاسيت ، والأسطوانات المدمجة ، ومن أجل إشباع الحاجة الأبدية للبقاء مع الآخرين ، هناك المطاعم ، واستئجار الطائرات، والجولات السياحية ، ثم هناك الملابس والأحذية وقص الشعور ... دور السينما والمسرح لا تزال موجودة ، لكن مكانها فى سلم الأولويات أصبح متدنيًا جدا .."

من الغرب المتوجه نحو السوق اتجهت إلى براغ وبوخارست ، هنا أيضًا ، فى الحقيقة كما فى بولندا وروسيا ، وفى كل البلاد الشيوعية السابقة تقريبًا ، هى نفس صرخة اليأس ، فقبل عدة سنوات ، كان الناس يتقاتلون من أجل الحصول على مقاعد فى المسارح ، والآن فإنهم يمثلون ويعملون بما لا يزيد عن ٢٥ ٪ من طاقاتهم ، هنا أيضًا ، وفى سياق اجتماعى مختلف كل الاختلاف ، يواجه المرء الظاهرة نفسها : إن المسرح لم يعد يجتذب أحدًا .

أيام قهر الشمولية كان المسرح واحداً من الأماكن النادرة التى يستطيع المرء فيها أن يشعر بحريته ، ولو لفترة قصيرة ، ويستطيع إما أن يهرب إلى عالم أكثر رومانسية وأكثر امتلاء ، بوجود شاعرى ، أو الأخرى : محتميًا ومختبئًا وسط الجمهور غير المعرَّف ، يستطيع أن يشارك بالضحك أو الاستحسان لكل الأفعال التى تبدى تمرداً على السلطة ، سطراً بعد الآخر فى كلاسيكيات محترمة يعطى الممثل - عن طريق تأكيد خفيف على كلمة ، أو إشارة لا يكاد يدركها أحد - فرصة الدخول فى علاقة تواطؤ سرى مع المتفرج . على هذا النحو يعبر عما يعد خطراً لو عبر عنه بطريقة أخرى ، الآن انتفت هذه الحاجة ، وأصبح على المسرح أن يتقبل هذه الحقيقة مرة المذاق ، إن الأيام المجيدة لامتلاء القاعات فى الماضى قد ولت ، لكثير من الأسباب الصحيحة عدا أنهم كانوا معنيين بأن يجعلوا من المسرحية نفسها تجربة حية .

لنعد إلى النظر للموقف فى أوروبا ، من ألمانيا ، بطول الطريق إلى الشرق ، بما فيه القارة الروسية الشاسعة ، وأيضاً نحو الغرب ، عبر إيطاليا إلى البرتغال وإسبانيا ، كانت ثمة سلسلة متصلة من الحكومات الشمولية ، والسمة المميزة لكل أشكال الديكتاتورية هى تجميد الثقافة ، لا أهمية لما تكون عليه الأشكال ، المهم أنها لم تعد لها إمكانية الحياة ، ومن ثم فهى تموت ، أو تستبدل بأخرى حسب القوانين الطبيعية ، ثمة مدى معين من الأشكال الثقافية ينظر إليه باعتباره مأمونًا ومحترمًا ، وتتم "مأسسته" ، فى حين أن كل الأشكال الأخرى تعد مثيرة للشكوك ، وهى إما أن ترغم على النزول تحت الأرض ، أو يتم محقها نهائيا . وقد كانت فترة العشرينيات والثلاثينيات فى المسرح الأوروبى فترة حيوية وخصوبة غير عاديتين ، وكل التقنيات المبتكرة الكبرى : الخشبات الدوارة والخشبات المفتوحة والمؤثرات الضوئية ومسقطات الضوء والتصميم المجرد والأبنية الوظيفية ، كلها تحققت خلال هذه الفترة ، كما تقررت أساليب معينة فى الأداء ، وفى العلاقات بالجمهور وفى التراتبات مثل مكانة المخرج وأهمية المصمم ،

كانت على تناغم مع زمانها ، لقد أعقبت انقلابات اجتماعية هائلة ، الحرب ، المذابح ، الثورات والثورات المضادة ، سقوط الأوهام ، رفض الأفكار القديمة ، الجوع إلى مثيرات جديدة ، انجذاب المنومين نحو كل ما هو جديد ومختلف ، اليوم ، ارتفع الغطاء ، لكن المسرح لم يتغير ، بقى جامداً في أبنيته القديمة ، إنه لم يعد جزءاً من زمانه ، نتيجة لهذا ، وفى كل أنحاء العالم ، فإن المسرح فى أزمة ، هذا حسن ، هذا ضرورى .

إنه أمر ذو أهمية حيوية أن نقوم بهذا التمييز الواضح : "المسرح" شيء ، فى حين أن "المسارح" شيء آخر مختلف تمامًا ، "المسارح" صناديق والصندوق ليس هو ما يحتويه ، إنه ليس سوى المغلف الذى يحتوى الخطاب ، ونحن نختار المغلفات وفق حجم المراسلة وطولها ، ومن المحزن أن التوازى يتلعثم عند هذه النقطة ، من السهل أن تلقى بمغلف إلى النار ، لكن الأكثر صعوبة أن تلقى بمبنى ، خاصة لو كان جميلاً ، حتى لو أحسسنا - على نحو غريزى - بأن بقاءه قد طال أكثر من الغرض منه ، والأكثر صعوبة أيضًا أن نستبعد العادات الثقافية المطبوعة فى عقولنا ، العادات المتعلقة بالجماليات ، وبالممارسات والتقاليد الفنية ، يبقى أن "المسرح" هو حاجة إنسانية أساسية ، فى حين أن "المسارح" بمختلف أشكالها وطرزها ليست سوى صناديق ، مؤقتة ويمكن استبدالها .

هكذا نعود إلى مشاكل المسارح الخاوية ، ونحن نرى أن المسألة لا يمكن أن تكون مسألة "إصلاح" reform ، وهى كلمة تعنى فى الإنجليزية - بكل دقة - إعادة صنع الأشكال القديمة . مادام اهتمامنا منحصراً فى الشكل ، فإن جواب السؤال لن يكون سوى شكلى خالص ، ومحبط فى الممارسة . وإذا كنت أطيل الحديث عن الأشكال ، فما هذا إلا لأؤكد أن البحث عن أشكال جديدة لا يمكن أن يكون فى ذاته جواباً، والمسألة فى البلاد التى لها أساليب مسرحية تقليدية هى ذاتها . وإذا كان التحديث

يعنى صب النبيذ القديم فى القنانى الحديثة ، فإن الفخ الشكلى لا يزال مطبقًا علينا ، وإذا اتخذت المحاولة من جانب المخرج والمصمم والممثل منحى إعادة إنتاج طبيعية لصور الحاضر كشكل ، فسوف يكتشف مرة أخرى ، بسخط واستياء أنه لم يستطع المضى أبعد مما يقدمه التليفزيون ساعة بعد ساعة .

تجربة المسرح التى تعيش يجب أن تكون قريبة من نبض العصر . مثل مصمم الأزياء العظيم ، لا ينقاد للبحث الأعمى عن الأصالة ، بل يولف - على نحو غامض - بين إبداعه وسطح الحياة الذى لا يكف عن التغيير ، فن المسرح يجب أن تكون له واجهة من الحياة اليومية ، حكايات ومواقف وتيمات يمكن التعرف عليها ، لأن الكائن الإنسانى - قبل أى شىء - مهتم بالحياة التى يعرفها .. فن المسرح أيضًا يجب أن يكون له جوهر ومعنى . الجوهر هو كثافة الخبرة الإنسانية ، وكل فنان يتلهف على الإمساك بها فى عمله على نحو أو آخر ، وربما نحس بأن المعنى الذى ينبثق خلال إمكانية الاتصال بالمصدر غير المرئى فيما وراء حدوده العادية التى تعطى معنى للمعنى. الفن مغزل يدور حول مركز ثابت لا نستطيع أن نمسك به ، ولا أن نضع له تعريفًا .

إذن ، ما هدفنا؟ إنه لقاء بنسيج الحياة ، لا أكثر ولا أقل . بوسع المسرح أن يعكس كل جوانب الوجود الإنسانى ، وبالتالى فإن كل شكل حى هو صالح ، وكل شكل يمكن أن يكون له مكان محتمل فى التعبير الدرامى . الأشكال مثل الكلمات ، لا تكتسب المعنى إلا إذا استخدمت الاستخدام الصحيح . وشكسبير صاحب أكبر قدر من المفردات عند شاعر إنجليزى ، وهو يضيف إلى ما لديه باستمرار ، ويضم المصطلحات الفلسفية الغامضة إلى أكثر البذاءات خشونة ، حتى أصبح عند أطراف أصابعه فى النهاية أكثر من ٢٥ ألف مفردة . وفى المسرح ثمة لغات أكثر إلى ما لا نهاية ، فيما وراء الكلمات التى يقوم عليها التواصل مع الجمهور ويتحقق . ثمة لغة

الجسد ولغة الصوت ولغة الإيقاع ولغة اللون ولغة الأزياء ولغة المشهد ولغة الإضاءة . أضف هذه كلها إلى ٢٥ ألف مفردة المتاحة . كل عنصر فى الحياة يماثل كلمة فى مفردات كونية ، صور من الماضى ، صور من التراث ، صور من اليوم ، صواريخ متجهة للقمر ، مسدسات ، عامية خشنة ، كومة من الطوب ، لهب ، يد على القلب ، صرخة من الأحشاء ، الظلال الموسيقية اللامتناهية للصوت - كل هذه مثل أسماء ونعوت نستطيع أن نصوغ منها جملاً جديدة . هل نستطيع أن نحسن استخدامها؟ هل هى ضرورية؟ هل هى الوسائل التى تجعل ما تعبر عنه أكثر حياة وأكثر لذاعة وأكثر دينامية وأكثر تشذيبًا وأكثر صدقًا؟

إن عالم اليوم يقدم لنا إمكانيات جديدة ، هذه المفردات الإنسانية الهائلة يمكن أن ترفدها اليوم عناصر لم تجتمع معًا أبدًا فى الماضى . كل عرق ، وكل ثقافة ، يمكن أن تقدم كلمتها الخاصة فى جملة توحد النوع الإنسانى . لا شىء أكثر حيوية لثقافة المسرح فى العالم من أن يعمل معًا فنانون من أعراق مختلفة وأطر مختلفة .

حين تلتقى الأعراف المستقلة معًا ، تقوم الحوائل فى البداية ، لكن حين يتم اكتشاف هدف مشترك ، من خلال العمل المكثف ، تتلاشى الحوائل . ولحظة تتلاشى الحوائل تصبح الإشارات ودرجات الصوت ، لواحد وللجميع ، أجزاء من اللغة نفسها، تعبر ، للحظة ، عن حقيقة واحدة مشتركة تحتوى الجمهور أيضًا . تلك هى اللحظة التى ينشدها المسرح كله ، هذه الأشكال يمكن أن تكون قديمة أو جديدة ، عادية أو غريبة ، متحذلقة أو بسيطة ، مصطنعة أو ساذجة ، ويمكن لها أن تنبع عن مصادر غير متوقعة ، وقد تبدو متناقضة تمامًا ، إلى الدرجة التى يستبعد فيها أحدهما الآخر . والحقيقة أنه لو حل محل وحدة الأسلوب ، أن تحرش أحدهما بالآخر وصخب عليه ، لكان هذا أكثر صحة وأكثر قدرة على الكشف .

يجب ألا يكون المسرح غبيا بليداً ، ويجب ألا يكون تقليديا ، ويجب أن يكون غير متوقع ، إن المسرح يقودنا نحو الحقيقة من خلال الدهشة ، من خلال الإثارة ، من خلال الألعاب ، من خلال المرح ، إنه يجعل الماضى والمستقبل جزءاً من الحاضر ، إنه يعطينا مسافة تبعدنا عما يحيطنا ، كما يلغى المسافة بيننا وبين ما يبدو لنا ، فى العادة ، نائيًا . إن حكاية من صحف اليوم يمكن أن تبدو ، فجأة ، أقل صدقًا ، وأقل اقترابًا وحميمية ، من شىء آخر قادم من زمن آخر وأرض أخرى . إن صدق اللحظة الحاضرة هو المناط ، الإحساس المطلق بالإقناع الذى لا يمكن أن يبدو إلا حين تربط وحدة واحدة بين المؤدى والجمهور ، وهذا يبدو حين تحقق الأشكال المؤقتة أهدافها ، وتقودنا نحو تلك اللحظة المفردة ، غير القابلة للتكرار ، حين ينفتح الباب وتتحول الرؤية .

ليست هناك أسرار

تأتى على الإنسان لحظة لا يستطيع فيها مواصلة قول "لا" ، وقد اعتدت ، عبر السنين ، حين يسألنى الناس : "هل نستطيع أن نحضر ونراقب أحد تدريباتك؟" أن أقول "لا" . وكنت مضطراً لأن أقول هذا ، بسبب خبرات سيئة معينة .

فى البداية ، كنت أسمح بوجود الزائرين فى التدريبات ، سمحت مرة لطالب هادئ ومتواضع أن يجلس بحذر فى خلفية قاعة الاستماع أثناء التدريبات على مسرحية لشكسبير . لم تكن ثمة مشكلة ، كنت لا أكاد أحس له وجوداً ، حتى كان يوم وجدته فيه فى حانة الحى يشرح للممثلين كيف يؤدون أدوارهم . رغم هذه الخبرة فقد سمحت – بعدها بعدة سنوات – لمؤلف شديد الجدية أن يراقب العملية بعد أن أقنعنى بأهمية هذا الحضور للبحث الذى يقوم به ، وكان شرطى الوحيد ألا ينشر شيئًا عما شاهده . ورغم وعده بهذا فإن كتابه صدر مليئًا بانطباعات غير صحيحة ، تؤدى إلى خيانة الرابطة الأساسية من الثقة التى هى أساس قدرة الممثل والمخرج على العمل معًا . بعدها ، حين كنت أعد مسرحية للمرة الأولى فى فرنسا ، اكتشفت أنه كان من المألوف تمامًا أن تأتى صاحبة المسرح إلى المقاعد الأمامية ، مع ضيوفها من الأثرياء ، فى معاطف الفراء والمجوهرات ، يثرثرون وهم مستثارون ؛ فهم يتفرجون على تلك المخلوقات الغريبة والطريفة من الممثلين وهم يعملون ، ولا يترددون فى إطلاق تعليقاتهم الفكاهية فى الغالب ، وبأصوات عالية ، على ما يشاهدون .

وأقسمت : "لن يحدث هذا أبدًا" . وبمر السنين كنت أرى أكثر وأكثر أنه من المهم للممثلين – والذين هم بطبيعتهم متخوفون وذوو حساسية فائقة – أن يعرفوا أنهم فى

حماية كاملة بسبب الصمت والحميمية والسرية . حين يتحقق لك هذا الأمن ، فأنت تستطيع ، يومًا بعد يوم ، أن تجرب وترتكب أخطاء وتتحامق ، واثقًا من أن أحداً لن يعرف بهذا خارج هذه الجدران الأربعة ، من هذه النقطة تبدأ فى العثور على القوة التى تعينك على التفتح على ذاتك وعلى الآخرين . وقد وجدت أن وجود ، حتى شخص واحد ، خلفى فى الظلام ، سيكون دائمًا مشتتًا للانتباه ومصدراً للتوتر . إن هذا المتفرج يمكن ، حتى أن يغرى المخرج بأن يستعرض ، وأن يتدخل ، حين كان يجب عليه أن يصمت خشية ألا يرضى عنه هذا الزائر ويعتبره غير فعال .

هذا هو السبب الذى كان يجعلنى دائمًا أقول لا للطلبات المستمرة بمراقبة تدريباتنا ، رغم أننى أتفهم تمامًا الرغبة القوية لدى الناس فى أن يعرفوا ما الذى يحدث بالضبط ، وماذا نفعل . وهكذا ، وأنا اليوم فى هذه الورشة ، أشعر بأننى أود أن أقول : "نعم ، ليست هناك أسرار" . وسأحاول أن أصف ، حقيقة بعد الأخرى ، عملية الشغل ، ولأجعلها دقيقة قدر الإمكان ، سأختار ، كمثال ، إخراجى الأخير لمسرحية "العاصفة" فى باريس .

أول كل شىء هو اختيار المسرحية . نحن فرقة دولية ، وأغلبنا عملوا معًا لفترات طويلة ، وقد أنجزنا دورة طويلة من العمل لعدة سنوات فى تقديم "المهابهاراتا" بالفرنسية ، ثم تقديمها بالإنجليزية ، وتقديمها كفيلم ، ثم قدمنا معًا موسمًا لمسرحيات وموسيقى جنوب أفريقيا على مسرحنا فى باريس ، احتفالاً بمرور مائتى عام على الثورة الفرنسية ، وعام حقوق الإنسان . وأحسست بالحاجة – بالنسبة لجماعة من الممثلين ، وبالنسبة لى – إلى أن نأخذ اتجاهًا جديداً كل الجدة ، وأن نخلف وراءنا كل صور الماضى الذى كان قد أصبح جانبًا من حياتنا . وكنت مهتما بتلك العلاقة الغريبة والمراوغة بين الدماغ والعقل ، وأثناء قراءتى لكتاب كتبه طبيب هو أوليفر ساكس ، عنوانه "الرجل الذى أخطأ امرأته بسبب قبعة" ، بدأت أرى إمكان إعداد درامى لهذه

القصة الغامضة باستخدام الأنماط السلوكية لأصحاب الحالات العصبية . واهتمت الفرقة اهتماماً بالغًا بهذا المجال الجديد من العمل الذى اقترحت .

على أى حال ، حين يعمل المرء فى تيمة ليس لها شكل أو بناء ظاهر ، فمن الأساسى أن يعطى نفسه زمنًا غير محدود . وميزة المسرحية الموجودة هى أن المؤلف قد أتم عمله فيها بالفعل ، وبالتالى يسهل عليك أن تحدد الزمن الذى يستغرقه إعداد الخشبة ، وتحدد موعد العرض الأول ، والحقيقة أن هذا هو الفرق الوحيد بين أن تعمل فى مشروع تجريبى ، وأن تقدم مسرحية موجودة . لكن الأحداث فيهما معًا بحاجة للتجريب بالقدر نفسه ، فقط يختلف الزمن الذى يستغرقه العمل . فى حالة منهما يمكن إعلان برنامج المسرح ، وفى الأخرى تترك التواريخ مفتوحة .

وحين وجدنا أننا بحاجة إلى الوقت لتطوير دراساتنا وأبحاثنا فى علم الأعصاب ، وفى الوقت نفسه ثمة مسئولية عملية فى تقديم مسرح وتنظيمه ، رحت أتلفت حولى باحثًا عن مسرحية تلائم فرقتنا الدولية ، مسرحية ذات قيمة يمكن أن تلهم الممثلين وتقدم شيئًا ذا قيمة للجمهور ، شيئًا يرتبط بحقائق عصرنا واحتياجاته، مثل هذا التفكير سبق أن قادنى ، مباشرة ، إلى شكسبير ، فهو دائمًا النموذج الذى لم يتجاوزه أحد ، وعمله دائمًا معاصر وعلى اتصال وثيق .

و"العاصفة" مسرحية أعرفها جيدًا ، وقد سبق أن أخرجتها قبل حوالى الخمسة والثلاثين عامًا فى ستراتفورد ، مع الممثل الإنجليزى العظيم "جون جيلجوود" يلعب دور "بروسبيرو" . وقد عدت إليها بعد عدة سنوات أخرى فى المسرح نفسه ، كتجربة ، بالتعاون مع مخرج إنجليزى آخر . وحين أقمت الورشة الأولى فى باريس فى ١٩٦٨ ، مع ممثلين ينتمون لثقافات متعددة ، والتى تطورت أخيرًا إلى تأسيس "مركزنا الدولى" ، اخترت مشاهد من "العاصفة" كمادة خام ، نطور عن طريقها دراساتنا وارتجالياتنا . إذن ، فهذه المسرحية ظلت حاضرة دائمًا فى وجدانى ، لكن المدهش أننى لم أفكر أبدًا فى "العاصفة" كحل للمشكلة ، حتى كان يوم كنت أجلس فى حديقة فى لندن ، أتحدث

عن مـأزق البحث عن الموضـوع المناسب لجماعتنا من الممثلين ، واقترح أحد الأصدقاء "العـاصـفـة" . وعلى الفـور أدركت أن هذا بـالضـبط هـو مـا نـحن بحاجـة إليـه ، وأنه هو المناسب تمامًا لجماعتنا من الممثلين . ليس لأول مرة في حياتي ، أعي أن كل العوامل الضرورية لاتخاذ قرار ما ، تكون جاهزة في الجانب اللاشعوري من العقل ، دون أن يكون للعقل الواعي أي دور في هذا التعمد . لهذا فإن من الصعب دائمًا أن تجيب عن السؤال الأول الذي يوجه إليك : "كيف تختار مسرحية ما؟" ، أهي مصادفة أم اختيار؟ أهو قرار أرعن أم نتيجة تفكير عميق؟ إنني أعتقد ، بالأحرى ، أننا نعد أنفسنا برفض الاختيـارات حتى يفصح الحل - الذي كـان موجـوداً بالفعل - عن نفسه ويظهر إلى العلن . إن المرء يحيا داخل نمط ، وتجاهل هذه الحقيقة يقوده إلى اتجاهات كثيرة خاطئة ، لكن في اللحظة التي تحترم فيها الحركة الخفية ، تصبح هي المرشد الهادي ، وبالاسترجاع ، يمكن للمرء أن يتقصى وجود نمط واضح يتكشف دائمًا .

في اللحظة التي وعى فيـهـا عـقلي الواعي أن "العـاصـفـة" يمكن أن تكون الحل ، اتضـحت لي ، على الفـور ، الميزات التي تقـدمـهـا لنا : أول كل شيء أن مـسـرحيـة لشكسبير لا يمكن أن تقدم إلا لو كان المرء على اقتناع بأن لديه الممثلين المناسبين ، فمن الحمق أن يقول مخـرج : "إنني أود إخراج "هاملت" . "ثم يدور يبحث عمن يلعب الدور ومن الممكـن أن تحتفظ في نفسك - عدة سنوات - برغبتك في إخراج نص عظيم ، لكن القـرار لا يمكن أن يظهـر إلا حين ترى - رأى العين وأمـامك مـبـاشـرة - شـركـاءك الذين لا غنى عنهم : مـفـسـري الأدوار الرئيـسـيـة . وقـد ظلت "الملك ليـر" موضـوعًا يسكنني سنوات طويلة ، لكن لحظة وضع هذا الطيف في صورة عيانيـة لم تأت قبل أن يكون الممثل الفريد في إنجلترا الذي يمكنه أن يحمل هذه المهمة على عاتقه ناضـجًا ومستعدا ، كان بول سكوفيلد . أما بالنسبة "للعاصفة" فقد أيقنت أن بيننا ممثلاً إفريقيا هو "ستوتيجيو كواياتي" يستطيع أن يقدم شيئًا جديداً ، مختلفًا ، وربما أكثر صدقًا مما يستطيعه أي ممثل أوروبي في دور الساحر "بروسبيرو" ، وأن الممثلين

الآخرين من ذوى الثقافات غير الإنجليزية بوسعهم أن يضيئوا هذه المسرحية المراوغة بالضوء الذى تلقيه تقاليدهم ، والتى كانت – فى بعض الأحيان – وثقية الصلة بإنجلترا الإليزابيثية ذات الطابع الروحى ، أكثر من تلك القيم الحضرية فى أوروبا المعاصرة .

هكذا تحددت نقطة البداية ، وكل ما كنا بحاجة إليه هو تحديد الموعد . وحسبت فترة التدريبات اللازمة – أربعة عشر أسبوعًا – لكننى قدرت الوقت الضرورى للإعداد أقل مما ينبغى ، وبعد أسابيع قليلة انتابنى الفزع ، فأعدت النظر فى خططنا كلها ، وأرجأت البدء فى التدريبات مدة شهرين .

بدأ جان كلود كاريير العمل على الترجمة الفرنسية ، فى الوقت نفسه بدأت مناقشاتى حول الجوانب البصرية مع المصممة شلوى أبولينسكى . هذا أكثر أجزاء العمل رقة ورهافة ، كما أنه يحوى بداخله تناقضاته ، كان يجب أن يكون ثمة مكان مجهز على نحو لائق ، وكان يجب أن تكون ثمة أزياء ، ويبدو واضحًا أن هذا يتطلب تخطيطًا وتنظيمًا . على أى حال ، فإن التجربة تثبت – المرة بعد المرة – أن القرارات التى يتخذها المخرج والمصمم قبل أن تبدأ التدريبات ، من المحتم أن تجيء أقل من تلك التى يتخذانها بعد أن يتقدم العمل تقدمًا ملحوظا ، فى حينها لا يبقى المخرج والمصمم وحدهما مع رؤاهما الشخصية والجمالية ، بل تغذيهما رؤية أكثر عمقًا إلى حد لا نهائى ، سواء للمسرحية أو لإمكانياتهما المسرحية ، صادرة عن الاستكشافات المجدولة الثرية لجماعة كاملة من الأفراد المبدعين ذوى الخيال .

قبل التدريبات ، ليس فقط يأتى عمل المخرج والمصمم – فى أفضل أحواله – محدودًا وذاتيا ، بل ثمة ما هو أسوأ . إنه يفرض أشكالاً ذات قوالب حديدية ، سواء فى الحدث على الخشبة أو فى الثياب على الممثلين ، مما يمكنه أن يؤدى إلى سحق التطور الطبيعى أو إعاقته . وهكذا ، فإن أفضل منهج للعمل يتضمن إقامة توازن بالغ الخفاء – ليست له قواعد محددة ، بل يتغير فى كل مرة – بين ما يجب أن يتم إعداده

سلفًا ، وما يمكن أن يترك مفتوحًا دون خطر . فى البداية ، نظرت ورائى إلى إخراجى السابق وتجاربى فى هذه المسرحية ، ولم أجد فيها شيئًا أود استعادته ، كانت كلها تنتهى لعالم آخر وفهم آخر . وأنا أعيد قراءة المسرحية فى هذا السياق الجديد ، راحت أشكال معينة تومض ، ثم بدأت تتراقص فى غموض فى زوايا عقلى . كان إخراجى القديم فى "ستراتفورد" يتبع وجهة النظر السائدة ، أن "العاصفة" إنما هى عرض باهر ، وبالتالى يجب أن تقدم حية باستخدام المؤثرات المسرحية بدقة وإحكام ، هكذا أمتعت نفسى بتصميم لحظات بصرية مذهلة ، وتأليف موسيقى إلكترونية تعبر عن الأجواء ، وتقديم إلهات راقصات ورعاة راقصين . بالحدس ، أحسست أن العرض الباهر ليس هو جواب السؤال ، بل إنه يخفى أعمق كيفيات المسرحية ، وأنه مهما كان الذى نفعله فيجب أن يأخذ شكل سلسلة متصلة من الألعاب – اللعب play بالمعنى الحرفى – تقوم بها جماعة صغيرة من اللاعبين . وعلى المستوى العقلى والثقافى قمت بتحليل هذا باعتباره المعنى ، حيث إن المسرحية تخلو من جذور واقعية ، لا فى الجغرافيا ولا فى التاريخ ، وحيث إن الجزيرة هى ببساطة صورة ورمز ، فلا يمكن استحضارها بأى شكل من أشكال التصوير الحرفى . وهكذا حين أتممت قراءاتى الأولى كنت قد شخبطت على الصفحة الأخيرة الفارغة تخطيطًا لحديقة من حدائق "الزن" كما فى مدينة "كيوتو" حيث يتم الإيحاء بالجزيرة عن طريق صخرة والماء عن طريق الحصى الجاف ، يمكن أن تكون هذه هى المساحة الشكلية ، وفيها يستطيع الممثلون – لا يعينهم أى شىء سوى أخيلتهم – أن يوحوا مباشرة بكل مستويات الموضوع .

وحين أجريت مع "شيلوى أوبلينسكى" مناقشتنا الأولى لم نر إلا مساوئ هذا الحل ، فالحصى يمكن أن يكون خشنًا لمن يمشى فوقه ، كما أنه سيحدث ضجة دائمة تشتت الانتباه ، كذلك سيجعل الجلوس عسيرًا وغير مريح . هكذا استبعدنا حديقة "الزن"، لكننا أبقينا على مبدأ الإيحاء بأقل الوسائل باعتباره صالحًا للعمل .

وكان السؤال أمامنا هو هل نستحضر الطبيعة بسطح طبيعى مثل الأرض والرمل ، أم نستحضره بالإيحاء عن طريق سطح يدور فوقه التمثيل مثل الخشب والبساط؟

كل مصمم ، وكل مخرج "للعاصفة" مرغم على أن يواجه صعوبة كبرى فى البداية نفسها. إن فى المسرحية وحدة فى المكان ، هو الجزيرة ، عدا المشهد الأول الذى يحدث فوق سفينة فى البحر خلال العاصفة . هل من الضرورى أن ننتهك هذه الوحدة بأن نجعل صورة خشبة واقعية معقدة فى اللحظات الأولى من المسرحية؟ وكلما تم عمل هذا على نحو أفضل زاد من تدمير إمكانية أستحضار الجزيرة فيما يلى حسب أى تقليد غير طبيعى ، وزادت صعوبة أداء المشهد الثانى الطويل الهادئ ، وهو مشهد عرض الموضوع ، يتحدث فيه بروسبيرو إلى زوجته عن ابنته . إذا كان التقليد الذى وقع عليه الاختيار هو المشهد التصويرى المحكم ، بدا الحل سهلاً : على المرء أن يضع مشهداًمؤثراً بغرق السفينة ، ثم يزلج إلى المكان جزيرة صحراوية ، أما إذا رفض المرء هذا المنهج ، فعليه أن يكتشف ما هو الشىء الذى يمكن له – دون جهد – أن يقنعك فى لحظة بأنه بحر ، وفى اللحظة التالية بأنه أرض جافة .

كانت فرقتنا تتكون ، أساساً ، من ممثلين سبق لهم العمل فى "المركز الدولى" ، وكان المبدأ وراء اختيار الممثلين هو إعادة تفسير المسرحية فى ضوء الثقافات التقليدية ، وهكذا كان لدينا بروسبيرو من أفريقيا ، و"إرييل" من أفريقيا أيضاً ، والروح من جزيرة بالى ، كما كان لدينا ممثل ألمانى شاب التحق بنا لأول مرة ، وأردت منه أن يلقى ضوءاً جديداً على دور "كاليبان" ، وكان غالباً ما يقدم إما كوحش مصنوع من المطاط والبلاستيك ، وإما كزنجى ، مستغلين لونه لتصوير فكرة العبد على نحو بالغ الابتذال ، كنت أريد أن يقدم "كاليبان" فى صورة نضرة : صورة مراهق اليوم بتمرده الوحشى الخطر غير القابل للسيطرة .

و"ميراندا" كما صورها شكسبير ، شابة جدا فى الحقيقة ، إن عمرها أربعة عشر عامًا على وجه الدقة ، و"فرديناند" لا تكبرها بكثير . وكان واضحًا أن هذين الدورين سيكشفان عن كل الجمال فيهما إذا قامت بهما ممثلتان فى العمر الصحيح ، خاصة إذا كانت ميراندا تتمتع بتلك الرقة التى تهبها التربية التقليدية ، ووجدنا فتاة هندية ، قامت أمها بتدريبها على الرقص من سنواتها الأولى ، وفتاة شابة أخرى نصف فيتنامية .

وكانت بداية العملية تقتضى أن ننسحب عن كل ما يحيط بنا فى حياتنا العادية ، هكذا رحلنا ... كل أعضاء الفريق إلى جانب المساعدين ، وجان كلود كاربيير ، إلى "أفينيون" ، حيث أعارونا أماكن للإقامة ومساحة واسعة للتدريبات فى واحد من أديرة الرهبان القدامى . هنا ... فى سلام وعزلة كاملة قضينا عشرة أيام فى الاستعدادات ، وصل كل منا ومعه نسخة من "العاصفة" ، لكننا لم نفتح الأوراق مطلقًا ، لم نلمس المسرحية مرة واحدة ، كان علينا أولا أن ندرب أجسادنا ثم أصواتنا .

قمنا بتدريبات جماعية ، كان هدفها الوحيد تنمية القدرات على الاستجابة السريعة ، وعلى تواصل اليد والعين والأذن ، ووعى مشترك من السهل أن نفقده كى نتجدد على نحو دائم ، كى نجمع معًا الأفراد المتوحدين ونشكلهم فى فريق حساس ونابض بالحيوية . كان الاحتياج والقواعد هى ذاتها كما فى ممارسة الرياضة ، لكن فريق التمثيل يجب أن يمضى لأبعد ، ليس فقط بالنسبة للأجساد ، بل الأفكار والمشاعر يجب أن تدخل ساحة اللعب وأن تتناغم ، وهذا يتطلب القيام بتدريبات صوتية وارتجاليات كوميدية وجادة معًا . بعد أيام قليلة شملت تدريباتنا الكلمات ، كلمات مفردة ، ثم مجموعات من الكلمات ، وأخيرًا عبارات معزولة بالإنجليزية والفرنسية ، فى محاولة لإقناع الجميع ، بمن فيهم المترجم ، بالطبيعة الخاصة للكتابة الشكسبيرية . وحسب خبرتى ، فإن من الخطأ أن يبدأ الممثلون عملهم بالمناقشات العقلية ، لأن العقل

الواعى – من حيث هو أداة للاكتشاف – ليس أكثر قدرة من تلك الملكات السرية للحدس . وإمكان الفهم الحدسى عن طريق الجسد يمكن إثارته وتطويره بطرائق كثيرة مختلفة ، إذا حدث هذا ، فيجب أن تفسح – فى اليوم نفسه – لحظات من السكون والتأمل فيها يستطيع العقل أن يلعب دوره الحقيقى فى سلام ، عند هذا فقط ، يجد تحليل النص ومناقشته مكانهما الطبيعى .

بعد الفترة الأولى من التركيز الهادئ ، رجعنا إلى مسرحنا فى باريس ، "بوف دى نور" ، وأعدت المصممة شيلوى لجلسة التدريب الأولى لا عناصر مشهدية لكن إمكانيات : حبال مدلاة من السقف وسلالم وألواح خشبية وكتل خشبية وحقائب سفر ، وكذلك أيضًا أبسطة وأكوام من التراب فى ألوان مختلفة ، وفُرَش وجرافات . عناصر لا ترتبط حسب أى مفهوم جمالى ، لكنها مجرد أدوات ، يستطيع الممثلون أن ينتزعوها ويستخدموها ثم يستبعدوها .

كل مشهد كان يتم ارتجاله بطرائق لا حصر لها ، ويشجع الممثلين على ممارسة حرياتهم كلها التى تتيحها لهم المساحة والموضوعات الكثيرة المختلطة وخيالاتهم، وكمخرج كان على أن أقدم اقتراحات وأفكارًا جديدة ، وأنا غالبًا ما أنتقد المقترحات التى أقدمها ، وأسحبها بعد أن يضعها الممثلون فى الممارسة ، وإذا سمح لمراقب أن يوجد فى هذه الفترة فسيكون انطباعًا بالاختلاط الشامل . عقول تهيأت ، وأخرى لم تتهيأ بعد فى أنماط محيرة ، حتى الممثلون أنفسهم ضلوا طريقهم . دور المخرج هو أن يتابع ما تم استكشافه ولأية أهداف ، إذا فعل هذا فإن الانفجار الأول للطاقة لن يكون فوضى شاملة كما قد يبدو ، لأنه سيأتى بقدر هائل من المادة الخام ، منها يمكن رسم الأشكال النهائية .

هذه المهمة يعيننا عليها التحدى الذى تفرضه المسرحية ذاتها ، كيفية المسرحية واللغز الذى تنطوى عليه يجعل منها قاضيًا متشددًا ، المسرحية هى الصرامة التى

تعيننا على أن نفصل ما له قيمة عما لا جدوى منه وسط حشد الأفكار غير المتطورة ، وفى حالة العاصفة فإن النص من كيفية تجعل أى ابتكار وأى تزيين غير ضرورى بل وربما مبتذلاً ، وسرعان ما يقع المرء فى فخ مرعب . كل شىء يفعله سرعان ما يبدو – بعد لحظة الحماسة الأولى – قاصراً وخارج المرمى ، وعلى أى حال فإن العكس أسوأ ، لأن المرء لا يمكنه الهروب بألا يفعل شيئًا ، وليس هناك نص يتحدث بنفسه مطلقًا ، والطريقة البسيطة هى عادة الأصعب فى العثور عليها ، لأن مجرد نقص القدرة على الابتكار ليس هو البساطة ، بل إنه مسرح غبى ، وهكذا ففى الوقت الذى يكون على المرء فيه أن يتدخل فإنه يجب أن يبقى ناقداً صارمًا لمحاولات تدخله .

ابتكرنا ، إذن ، وحاولنا واستكشفنا وناقشنا ، اقتربنا من المشهد الأول وهو غرق السفينة بعشرين طريقة مختلفة على الأقل ، كان ثمة ألواح خشبية توحى بظهر السفينة يحملها ممثلون يجلسون القرفصاء على ركبهم حتى يصنعوا الزوايا المائلة لظهر السفينة المتأرجح ولعب أرييل والأرواح ألعابًا جمالية وهم يتقاذفون نموذجًا لقارب فوق رءوس الممثلين ويصدمون القارب بصخرة أو يغرقونه فى سطل ماء ، والبحارة يتسلقون السلالم أو يتزاحمون فى الشرفات المختلفة فى القاعة ، ورجال الحاشية جالسون فى مقاصير ضيقة تحت مصابيح مهتزة فى حين تتلاعب الأرواح التى تضع الأقنعة كى تحل محل البحارة العصاة . كان كل شىء يبدو مثيراً حين فكرنا فيه ثم بدا غير مقنع حين نظرنا إليه ببرود فى الصباح التالى ، وكان لابد أن يطرح جانبًا دون أسف ، وفى لحظة يأس أزحنا كل أشكال التصوير . وقف الممثلون فى تشكيلات ثابتة كالمنشدين فى الموسيقى والأغنيات الدينية يستخدمون أصواتهم فى تقليد أصوات الرياح والأمواج ، وبدا هذا واعداً حتى أعدنا فيه النظر، فوجدناه شكليا وغير إنسانى .

وبدا كل شيء غير مناسب ، وكل صورة لها مثالبها : تقليدية جدا ، وبعيدة المرمى جدا ، ومثقفة جدا ، وعادية جدا . وهكذا واحداً بعد الآخر ألقينا بحشد الأدوات إلى الخارج ، الألواح والحبال والسلالم الحديدية ونماذج السفن ، لكن شيئًا لم يضع حتى النهاية ، سيبقى منه أثر ، وسيرجع بعد أسابيع فى مشهد آخر . على سبيل المثال لو أننا لم ننفق هذا الوقت الطويل فى التجريب بنموذج السفينة فى المشهد الأول ، لما كانت الفكرة قد جاءت أن يلعب أرييل فى أول مشهد له مع برسبيرو ، بسفينة ذات شراع أحمر متوازنة فوق رأسه ، فهى مفيدة بصورة أصيلة ، هى بالضبط العنصر الضرورى لتقديم دعم ملون لأفعاله ، والحبال التى بدت ثقيلة فى الأيدى فى مشهد السفينة أصبحت ثمينة جدا بعد مشاهد ثلاثة ، وفى لحظة دقيقة بالذات كان ثمة حبل يستخدمه كاليبان الذى لا يبدو عليه فى العادة أنه يود أن يطير فى الهواء ، هذا أقل الأمور توقعًا منه ، والطريقة نفسها لو أن واحداً من الموسيقيين لم يعثر وسط كومة الإمكانيات على تلك القصبة المجوفة المليئة بالحصى ، والتى يصدر عنها وشيش مثل صوت البحر ، لما استطعنا أن نكشف أبداً هذه الوسيلة البسيطة لتحل محل محاولاتنا الخرقاء الأولى لانبعاث العاصفة والإيحاء للجمهور فى الثوانى الأولى نفسها أن هذا العرض سيحدث فوق جزيرة الخيال .

وكان العمل الرئيسى يوماً بعد يوم ، فكان الصراع مع الكلمات ومعانيها والمعنى أيضًا ينبثق عن النص ببطء عن طريق المحاولة والخطأ ، إن النص يبعث إلى الحياة فقط من خلال التفصيل ، والتفصيل ثمرة الفهم . فى البداية لا يستطيع الممثل أن يقدم سوى انطباع عام وواسع عما يحتويه السطر ، وهو غالبًا ما يكون بحاجة إلى العون ويمكن أن يقدم له بالنصح والنقد ، وثمة تكنيك معين طورناه مع المغنيين فى كارمن ، عندما يثبت المغنى أنه غير قادر على أن يحطم تمثيله ذا الطابع العام إلى أفعال تفصيلية ذات معنى ، يتقدم واحد من مساعدىَّ، وهو نفسه ممثل جيد

ليلعب الدور بدلاً منه ، وقد يبدو أننا نتبع فى هذا أسوأ الطرائق البالية فى العروض ، وفيها كان يطلب من المغنى أن يخضع تمامًا لنسخ ما يعرض عليه ، لم يكن هذا هو الهدف على أى حال فحالما تتم السيطرة بنجاح على المحاكاة كان التكنيك القديم يتحطم ، ويطلب إلى المغنى أن يستبعد تمامًا كل ما تعلمه ، وفى كل الحالات فإن المغنى - وقد تذوق فى نفسه ما يعنيه التمثيل التفصيلى ، وهذا أمر لا يمكن أبدًا نقله عن طريق الوصف - يستطيع أن يبدأ باكتشاف تفاصيله الخاصة بطريقته الخاصة ، هذه العملية أعانت أيضًا بعض ممثلينا الذين لم يسبق لهم قط أن لعبوا أدوارًا فى أعمال شكسبير ، عن طريق المحاكاة يستطيعون الوصول إلى شعور مباشر بما يعنيه مشهد ما بافتراض وجود نمط مضبوط خلقه ممثل أكثر خبرة ، وما دام هذا قد حقق هدفه فقد وجب استبعاده على الفور ، تمامًا مثل الطفل الذى يطوح بعوامته المطاطية ما دام قد تعلم العوم ، وبالمثل فإن مما يستثير الفهم أن يتبادل الممثلون أدوارهم فى التدريبات فيتلقون انطباعات جديدة عن الشخوص التى يحاولون سكناها . وما يجب تجنبه هو أن يعرض المخرج الطريقة التى يود هو شخصيا أن يرى الدور يؤدى بها ، ثم يقسر الممثل على أن يتبنى ثم يلتصق بهذا التكوين الغريب المفروض . بدل ذلك : يجب أن يستثار الممثل دائمًا حتى يستطيع فى النهاية أن يجد طريقه هو .

وبين الصعوبات الكثيرة الأخرى فى هذه المسرحية ، فإن المشاهد الخاصة برجال الحاشية من النبلاء فى السفينة الغارقة محيرة بوجه خاص . كتب شكسبير هذه المشاهد بطريقة جعلت الشخوص غير كاملة النمو ولا تعبر عن موقفها تعبيرًا دراميًا إلا فى أقل القليل ، ويبدو الأمر كما لو أن شكسبير قد طرح - عامدًا ، فى مسرحيته هذه الأخيرة - كل ما طوره فى تاريخه من تقنيات جذب الجمهور وتوحده بالشخوص ، ونتيجة لهذا يمكن لهذه المشاهد بسهولة أن تصبح سخيفة بلا لون ، وكلما زاد أداؤها بطريقة الواقعية السيكولوجية زاد اكتشافنا لهشاشة التشخيص ، وبدا واضحًا لنا أن

شكسبير – وهو يكتب "العاصفة" كأمثولة أراد أن يشيع فيها كلها روحًا من الخفة مثل حكاء من الشرق ، فتجنب اللحظات القوية فى الدراما الجادة التى تحويها تراجيدياته . حاولنا تطوير التنافر فى موقف النبلاء فى عالم من الأوهام عن طريق الحضور الدائم للأرواح تضلل البشر وتنصب لهم الفخاخ وتغريهم بالكشف عن نواياهم الخبيثة ، وقد تطلب هذا ارتجالات وابتكارات كثيرة قام بها الأرواح أنفسهم ، وبمعاونتهم شعرنا أننا نكتشف كيف يمكن استحضار صور كثيرة للجزيرة باستخدام أقل الوسائل ، ولم نكن نعرف ، إلا قليلاً أن هذا سيكون أعظم أزماتنا .

ولإيضاح هذا ، ينبغى أن أعود إلى موضوع إعداد خشبة المسرح خلال الأسابيع الأولى ، ونحن نشهد المسرحية تدب فيها الحياة ، كان اقتناع المصممة واقتناعى يتزايدان بأن كل ما نحن بحاجة إليه مساحة فارغة يلعب فيها الخيال لعبة الحر ، كنا قد رفضنا الحبال وسواها من الأدوات فى الأيام الأولى ، كما رفضنا أيضًا الأرض المغطاة بالخشب أو المفروشة بالبسط مقتنعين بأن نسيج الحكاية يتطلب أن تلعب فى الخارج وسط عناصر طبيعية ، وهكذا ... فى واحدة من عطلات نهاية الأسبوع أحضرت "شيلوى" إلى المسرح عدة أطنان من التراب الأحمر ولكى تهب الحياة والتنوع لحركة الممثلين قولبت الأرض بعناية إلى مرتفعات وتلال صغيرة وجعلت ثغرة عميقة فى واحدة من الهضاب ، وكانت النتيجة أن تحول المسرح إلى مكان متألق ومؤثر ذى خصائص ملحمية .

على أى حال ، ما إن بدأنا التدريب حتى اكتشفنا أن روعة المساحة تجعل أفعالنا قاصرة على نحو يثير الأسى ، وكنا قد بلغنا النقطة التى اقترحنا عندها أن تكون السفينة عدة أعواد من الخيزران موضوعة أفقيا ، وفيما بعد ، حين تستقيم فى وضع رأسى ، فإن هذا كل ما هو مطلوب لاستحضار الغابة . ولم تكن الأرواح بحاجة إلا لبضعة من أوراق النخيل وشىء من العشب أو الغصون كى تمارس ألعابها مع الخيال . لكننا وجدنا ، ساخطين ، أن الإعداد الجديد للمشهد يرفض أن يتعاون معنا

فى هذا العمل من الإيحاء ، فالمساحة لم تكن تستدعى جزيرة فى العقل، بل أصبحت بدل ذلك جزيرة حقيقية ، منظراً طبيعيا تراجيديا ينتظر الملك لير . هكذا أعدنا ترتيب الخشبة فى كل مشهد كى يلائم التصميم العام ، ويلائم النسب ، واستخدمنا أعمدة طويلة ، وموضوعات أكبر لحدود لا نهائية ، وبالنسبة للسفينة فى البحر ، فقد فكرنا حتى فى تغطية خشبة المسرح بالدخان ؛ حيث إن هذا المنظر الطبيعى الواقعى لا يمكن بقوة التمثيل وحدها أن يتحول إلى البحر ، ثم انتبهنا - شيلوى وأنا ونحن نتشارك فى الفزع - إلى أننا كنا نعود مرة أخرى إلى الحيلة التقليدية وهى أن نعمد إلى تطويع التمثيل كى يلائم المشهد ، ومحاولة تبرير العاصفة فى "العاصفة" بأن نضع صورة واقعية فوق رأس صورة واقعية أخرى ، ولم نجد لنا مخرجًا ، لم تكن صورة الخشبة وصورة التمثيل تمضيان معًا ولم يكن ثمة حل ظاهر .

ما أنقذنا حدث ، أصبح بعدها - ولسنوات كثيرة الآن - جزءًا من مناهجنا فى التدريبات . عند نقطة معينة ، عند حوالى ثلثى الطريق فى التدريبات . حين كان الممثلون قد استظهروا كلماتهم وتفهموا الحكاية ووجدوا روابط أساسية بين الشخوص . وحين كان ثمة ناتج فيزيقى يتشكل فيما يتعلق بالحركات والأشياء والأثاث وتصميم المشهد وعناصر الثياب ، هجرنا كل شىء بعد ظهيرة أحد الأيام وذهبنا إلى مدرسة . وفى بدرون ضيق ، محاطين بحوالى المائة من أطفال المدرسة رحنا مباشرة نرتجل المسرحية مستخدمين إمكانيات المساحة التى وجدنا أنفسنا فيها ، متناولين فقط ، الموضوعات الملقاة حول الحجرة مستخدمينها لما نريده بحرية تامة .

كان هدف التمرين أن نبدو مثل رواة الحكايات المهرة . وبدون استثناء تقريبًا لم يكن الأطفال يعرفون شيئًا مسبقًا عن المسرحية التى جئنا بها إليهم ، وبالتالى أصبحت مهمتنا أن نكتشف أكثر الوسائل مباشرة للاستيلاء على أخيلتهم ثم لا نفلتها أبداً ، ومن ثم نجعل الحكاية تأتى حية نضرة لحظة بعد لحظة ، إن هذا كاشف جدا ، وساعتان وحملتانا عدة أسابيع إلى الأمام ، استطعنا أن نرى بوضوح ما هو جيد وما

هو سيئ ، ما الذى فهمناه وما الذى وضعنا تخمينات خاطئة بشأنه ، وعلى هذا النحو اكتشفنا معًا حقائق أساسية كثيرة حول ما تحتاجه المسرحية . إن الأطفال أفضل كثيرًا وأعظم دقة من الأصدقاء ونقاد الدراما ، فليست لديهم تحيزات ولا نظريات ولا أفكار ثابتة ، وهم يأتون راغبين فى الانغماس التام فى التجربة التى يخبرونها ، لكنهم إذا لم يكونوا مهتمين ، فليس لديهم سبب لإخفاء عدم اهتمامهم ، إننا نرى هذا على الفور ونستطيع أن نقرأ معناه على أنه إخفاق من جانبنا .

فى هذه المناسبة ، وبالعمل على بساط فى مساحة بالغة الضيق ، بعثت الحياة فى المسرحية مرة واحدة ، ومادام أنه لم تكن هناك أية محاولة لوضع أى شىء بطريقة تجميلية . بقى خيال الجمهور حرًا فى الاستجابة لأى إيحاء ، وهكذا قام الممثلون بصفق الأبواب وهز ستائر بلاستيكية ثقيلة للإيحاء بالعاصفة . وأصبحت كومة الأحذية هى الأخشاب التى يتعين على فرديناند جمعها ، وسحب أرييل شبكة سلكية من الحديقة كى يصنع سجنًا للنبلاء ، وهكذا . ولم يكن للعرض أسلوب جمالى ، كان خشنًا ، مباشرًا ، وناجحًا غاية النجاح ، لأن الوسائل لاءمت الهدف ، وفى هذه الشروط تم نقل حكاية المسرحية كلها . وقد تركنا هذا العرض - المصممة وأنا - فى مواجهة أسئلة جديدة ، وغاية فى الانشغال .

وقد شهد المرء غالبًا كيف أن فرقًا شابة تؤدى فى أماكن بالغة الضيق تحقق نجاحًا كبيرًا ، فى حين أن عملهم لو انتقل إلى خشبة أكبر بدا قاصرًا على نحو مثير للأسى . الطاقة والكيفية لا تنفصلان عن السياق الذى تحدثان فيه ، ونظرًا لهذا أيقنا - كلانا - أن الابتكارات المبهجة التى أدت وظيفتها على نحو بالغ الحيوية فى حجرة صغيرة سوف تبدو ذات طابع طفولى يلائم الهواة إذا نحن أعدنا إنتاجها حرفيًا فى تحدى مساحة مسرحنا الذى يتطلب بطبيعة الحال ابتكارًا ذا كيفية مختلفة ، وفى الوقت نفسه فقد شهدنا دليلاً عمليًا على صحة نظريتنا الأساسية وهى أن هذه المسرحية يجب أن تتحرر من أية اعتبارات ديكورية تحد من انطلاق الخيال .

وجاءت استجابتي بالقول إننا يجب أن نعود إلى فكرة البساط من حيث إنه ساحة محايدة وجذابة يمكن أن يحدث فوقها أى شىء ، لم توافق شيلوى ، لكننا كنا متفقين على أن هذا الاقتراح يجب أن يوضع على الفور ، موضع الاختبار ، وهكذا فوجئ ممثلونا لدى عودتهم إلى المسرح - حين وجدوا وسط الأرض الحمراء - بساطنا الفارسى الكبير الذى لعبنا فوق مساحته قبل سنوات مضت مسرحيتنا "اجتماع الطير" ، واندفعنا إلى تقديم المسرحية على الفور ، مستخدمين كل العناصر التى تدربنا عليها فى المسرح لكن الحدث محدد بحدود البساط وجاءت النتائج متناقضة ومربكة . فمن ناحية أصابت المسرحية ربحًا كبيرًا حين اختزلت مساحة الأداء، وحين أصبحت أكثر تركيزًا ، فإن حقيقة أنها لن تمتد لتبلغ جدران المسرح حررتنا من لون معين من الطبيعية . أصبح البساط مساحة شكلية ، مساحة للتمثيل ، وفجأة اكتسب استخدام أعواد الخيزران والأدوات الدقيقة ، معناه ، وما بدا سخيفًا فى المساحة الكبيرة استعاد الآن معناه الحقيقى . من الناحية الأخرى ، وكما تخوفت "شلوى" ، فإن رسومات البساط الفارسى التى كانت ذات إلهام كبير للشعر الصوفى فى "اجتماع الطير" تبدو الآن مشتتة للانتباه ومستفزة . فحين نريد من المتفرج أن يتخيل البحر والرمل والسماء ترفض هذه الرسوم الشرقية الدقيقة مساعدتنا ، كما أن جمال هذه الرسوم بالذات جعل أى توهم آخر أمرًا مستحيلاً ، لقد بدت وكأنها تتحدث إلى الجمهور بصوت عال وبلغة أخرى . فى المدرسة ، بطبيعة الحال ، لم يكن البساط مرئيا ، كانت تلك السجادة الناحلة المألوفة الرثة فى الفصل ، ومن ثم لم يكن لها وجود .

وفكرنا فيما إذا كان من الممكن أن نستخدم سجادة بسيطة دون رسوم ، وفى اللحظة نفسها تنبهنا إلى أن هذا سيشبه السجاد من الجدار إلى الجدار المألوف فى الفنادق أو المكاتب ، وسيستدعى مستدعيات غير مناسبة من الحاضر . وقد حاولنا أن نذر بعض الرمال فوق البساط الفارسى لكن النتيجة كانت محزنة ، ولحسن الحظ كانت لدينا عطلة لبضعة أيام ، نضع تخطيطًا لها على الفور ، وقد قضيتها أنظر إلى

الأرض ، وأقارن بين كل أنوا ع السطح فى مواقع البناء وفى الحدائق والقفار ، وحين عدت وجدت "شيلوى" قد أحاطت بساطنا بأعواد الخيزران ، ومن ثم اعتبرت البساط كأنه مطبوع على الأرض ، ويبقى شكله مثلثًا مضبوطًا تحدده أعواد الخيزران ، هذه المساحة ملأتها "شيلوى" بالرمال ، ويبقى بساطًا لكنه مصنوع من الرمل ، راح الممثلون يتدربون ، وعرفنا أن مشكلتنا المركزية وجدت حلها الملائم ، ثم لكى تمنح "شيلوى" المكان نقطة مرجعية قوية قامت بوضع صخرتين ، وهكذا وجدنا طريقنا .

وفيما بعد ، سعدنا كثيراً حين أطلق بعض النقاد على هذا المكان تعبير "ساحة اللعب" ، وهو التعبير الذى يقتصر استخدامه فى إنجلترا على الرياضة ، أو لوصف ساحة الأنشطة الترفيهية فى مدرسة من المدارس . إن تعبير "أرض اللعب" - بكلا المعنيين اللذين ينصرف إليهما - هو ما ينطبق تماماً على ما كنا نحاوله منذ البداية : مكانًا نلعب فيه . أو بكلمات أخرى : مكانًا لا يزعم فيه المسرح أنه أى شىء سوى أنه مرح . ثم كتب أحدهم بعدها أنه حديقة من حدائق "الزن" ، وتذكرت نقطة بدايتى الأولى . وكما يحدث دائمًا : على المرء أن يمضى إلى الغابة المرة بعد المرة حتى يجد النبتة التى تنمو إلى جوار باب بيته . وغالبًا ما أجد - بعد أن ينتهى العمل بزمن طويل - ملاحظة مكتوبة أو إسكتشا صغيراً ، تم استبعادهما وسقطا فى النسيان ، ويتأكد لى أن الإنسان يظل محتفظًا - فى مكان ما مما قبل الشعور - بالجواب الذى قضى سنوات طويلة فى البحث ليعيد العثور عليه .

لقد وصفت هذه التجربة مع جانب واحد من جوانب العمل ، وهو التصميم - بالتفصيل - لأنه يمكن اعتباره استعارة واضحة لأى جانب آخر ، هى عملية المحاولة والخطأ نفسها ، والبحث ، وإنجاز التفاصيل ، والرفض ، والفرصة التى تتيح لتفسير الممثل أن يتشكل ، وأن يتكامل وعمل الموسيقيين أو مصمم الإضاءة فى كل عضوى واحد .

قلت "الفرصة" ، وهذه كلمة قد تكون مضللة . الفرصة موجودة لكنها ليست مثل الحظ ، بل هي خاضعة لقوانين لا نستطيع أن نفهمها ، لكنها – على وجه اليقين – يمكن أن تلقى العون والتحبيذ . لابد أن تكون هناك جهود كثيرة ، وكل الجهود تعمل على خلق مجال للطاقة ، وهذه ، في لحظة حاسمة ، تجتذب إليها الحل . من الناحية الأخرى ، فإن التجريب على نحو من الفوضى ومن أجل التجريب وحده ، يمكن أن يمضي دون تحديد لكنه لا يبلغ أبداً أية نتيجة متماسكة . الفوضى مفيدة . فقط ، إذا كانت ستؤدي إلى النظام .

هنا بالضبط يتضح دور المخرج ، المخرج يجب أن يكون لديه منذ البداية ما سبق أن أسميته "حدس دون شكل" بمعنى : حدس قوي معين . لكنه ما يزال في الظلال ، يشير إلى الشكل الأساسي ، إنه المصدر الذي تدعوه منه المسرحية إليها ، وما هو بحاجة إليه كي يطور عمله هو حسن الإصغاء ، يوماً بعد يوم . وهو يتدخل ويرتكب الأخطاء أو يراقب سطح ما يحدث ، فإنه في داخله يجب أن يكون مصغياً ، مصغياً للحركات السرية في هذه العملية الخفية . وهو ، باسم هذا الإصغاء نفسه سيظل دائماً شاعراً بعدم الرضا ، سيظل دائماً يقبل ويرفض حتى تلتقط أذنه – على حين غرة – الصوت السري الذي ينتظره ، وترى عينه الشكل الداخلي الذي كان يترقب ظهوره . أما على السطح فيجب أن تكون كل الخطوات صحيحة ، ولها منطق معقول . أما مسائل إمكانية الرؤية ومعدل السير والوضوح والنطق والموسيقية والتنوع والإيقاع فكل هذه المسائل يجب أن تراقب بطريقة عملية ومهنية صارمة . إن هذا العمل هو عمل حرفي ماهر ، فلا مكان فيه لألغاز كاذبة أو وسائل سحرية زائفة . إن المسرح حرفة ؛ المخرج يعمل وينصت ، ويعين الممثلين على أن يعملوا وأن ينصتوا .

هذا هو الدليل ، وهذا سبب أن عملية التغير الدائم ليست عملية الفوضى والتخليط، لكنها عملية النمو والتفتح . هذا هو المفتاح ، هذا هو السر ، وكما ترون : ليست هناك أسرار .

المؤلف فى سطور:

بيتر بروك

ولد المخرج البريطانى الجنسية بيتر بروك فى ٢١ مارس ١٩٢٥م، وهو روسى الأصل والمولد .

- درس فى أكسفورد، ومارس التمثيل والإخراج مبكرًا وهو فى العشرين من عمره. فاشتغل كثيرًا على مسرحيات شكسبير، ثم زار كثيرًا من دول العالم للبحث عن أصول الفرجة الدرامية وطقوسها الأنثروبولوجية كدول آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية.

- ذاعت شهرته فى أرجاء العالم، واستدعته منظمة اليونسكو لتشيد له معملاً مسرحيًا فى باريس، يطبق فيه نظرياته المسرحية، وينجز فيه عروضه الدراماتورجية، وذلك فى السبعينيات من القرن العشرين. وقد كون بيتر بروك معه "صفا من المساعدين، وعمل مع الكثيرين من المخرجين، وفى ١٩٦٨م قاد التجربة المعملية الأولى لمسرح الأمم بباريس مع فيكتور جارثيا وجوتشايكين رائد المسرح المفتوح وجوفرى ريفز".

- نشأ بيتر بروك فنيا فى إطار المسرح التجارى الإنجليزى، وكان معروفًا لدى الجميع بسعة العلم والثقافة والأطلاع.

- أنجز بيتر بروك ما بين ١٩٥٥ و١٩٦٥م مجموعة من العروض المسرحية المتميزة مثل: "نحن الولايات المتحدة"، و"تيتوس أندرينيكوس"، و"دقة بدقة"، و"الملك لير"، و"حلم ليلة صيف"، و"مارا / صاد"، و"أوديب"، و"ندوة العصافير"، و"أورجاست" ذات المصدر الفارسى، و"الأيك" ذات المصدر الإفريقى، و"اجتماع الطير" ذات المصدر الفارسى، و"المهابهارتا" ذات المصدر الهندى.

المترجم فى سطور:

فاروق عبد القادر عبد الرحمن الحمدانى

من مواليد نينوى بالعراق عام ١٩٤٦ من عائلة موصلية، تخرج فى كلية الهندسة بجامعة الموصل عام ١٩٦٨ .

- عُيِّن فى مديرية أشغال محافظة نينوى عام ١٩٦٨، ثم مديراً لمشاريع الطرق والجسور ١٩٧٤، ثم مديراً لأشغال المحافظة ١٩٧٦، وأصبح مديراً عاماً لطرق وجسور المنطقة الشمالية فى كركوك ١٩٨٠، ثم رئيس المؤسسة العامة للطرق والجسور لعموم العراق فى بغداد ١٩٨٤، وأصبح مديراً عاماً للهيئة العامة للطرق والجسور فى العرق ١٩٨٧ .
- عُيِّن مديراً عاماً فى مركز وزارة الإعمار والإسكان، حتى أحيل إلى التقاعد ١٩٨٨ .
- عمل فى قطاع المقاولات والمجال التجارى حتى ٢٠٠٣ .
- بعد الاحتلال الأمريكى للعراق انتخب عضو مجلس محافظة نينوى ورئيس لجنة الاستثمار فى مجلس المحافظة، وانتخب فى العام نفسه نقيباً للمهندسين .
- فى ٢٠٠٥ أعيد للخدمة خبيراً فى وزارة الإعمار والإسكان، وفى ٢٠٠٦ أصبح عضو هيئة المستشارين لرئاسة الوزراء. وفى ٢٠٠٨ تولى منصب وزير الاتصالات، وتم تكليفه من رئاسة الوزراء لرئاسة إسناد أم الربيعين إضافة إلى منصبه وزيراً.

أهم نشاطاته الثقافية والمهنية:

١ – المشاركة فى دورات تدريبية هندسية وإدارية داخل العراق وخارجها.

٢ – تمثيل العراق فى مؤتمرات دولية عديدة.

٣ – إصدار مجلة المهندس فى محافظة نينوى.

من أهم إنجازاته ومواقفه:

١ – إدخال مشاريع مهمة واستراتيجية فى محافظة نينوى كالجسر الخامس وتفرعاته.

٢ – تنفيذ الطريق السريع بين جسر حى الكفاءات الأولى مارا بدير ماركوركيس وحى العربى.

٣ – وقوفه بحزم فى وجه محاولات العقيد إندرسون المسئول الأمنى فى المحافظة.

٤ – فتح دورات تدريبية وتنفيذ مشروع التسوق للمهندسين.

٥ – إطلاق حملة إعمار ضخمة فى جميع المحافظات لتحويل البدالات القديمة إلى حديثة.

التصحيح اللغـوى : علا طعمـة
الإشـــراف الفنـــى : حسن كامل